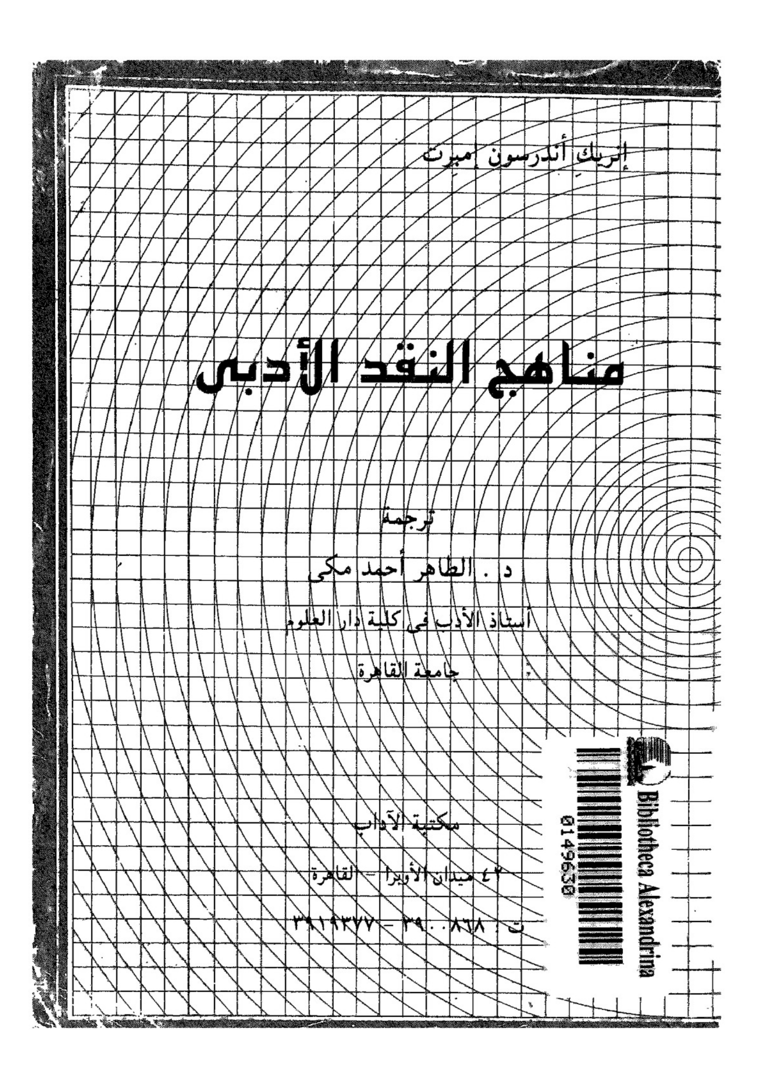


إريك أندرسون إمبرت

مناهج النقد الأدبي

ترجمة

د . الطاهر أحمد مكي

أستاذ الأدب في كلية دار العلوم

جامعة القاهرة

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة

ت . ٣٩٠٠٨٦٨ - ٣٩١٩٣٧٧



مناهج النقد الأدبى

إنريكِ أندرسون إمبِرت

مناهج النقد الأدبى

ترجمة

د . الطاهر أحمد مكى

أستاذ الأدب فى كلية دار العلوم

جامعة القاهرة

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة

ت : ٣٩٠٠٨٦٨ - ٣٩١٩٣٧٧

١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م

كلمة المترجم

هذا كتاب يتجاوز المحلية مادةً ومؤلفا .

أما مادته فمناهج البحث الأدبي Metodos de Critica Literaria ، يعرضها بأسلوب علمي ، والعلم قواعد مجردة ، لا يختلف عليها أحد ، وإن طبقها كل واحد في ضوء ظروفه وإمكاناته .

ومؤلفه Enrique Anderson Imbert عالمي على نحو ما ، فهو من الأرجنتين ، وُلد في قرطبة عاصمة أكبر المحافظات الأرجنتينية ، وتخرج في جامعة بونس أيرس ، ونال منها شهادة الدكتوراة ، ودرس على أعلام الأدب والنقد الإسبان الذين كانوا يعملون فيها ، ثم أصبح أستاذا فيها ، وعمل أستاذاً في جامعة ميتشجان في الولايات المتحدة ، ثم استقر به المقام في جامعة هارفارد أستاذا لكرسي النقد الحديث فيها ، وقد أنشئ له خصيصا عام ١٩٦٥ . وكتب مؤلفه هذا باللغة الإسبانية ، ونشرته في مدريد عاصمة إسبانيا عام ١٩٦٩ مجلة « أوكسيدينت ، أي الغرب » ، التي أنشأها الفيلسوف الإسباني أورتيجا إي جاسيت (١٨٨٣ - ١٩٥٥) عام

١٩٢٣ ، ولا تزال تواصل صدورها حتى يومنا هذا ، وقصد بها صاحبها ، وبسلسلة عظيمة من الإصدارات حملت عنوان : « مكتبة أفكار القرن العشرين » أن يخرج بها إسبانيا من تخلّف القرون الماضية ، إلى نور القرن الذى نعيشه ، ومن هنا فإن كل ما تنشره محكوم بهذه الفكرة .

لكل مناخ من المناخات الثلاثة التى أومأتُ إليها طابعه فى التفكير والتعبير ، والذوق والتناول ، والتقت فى هذا الكاتب وصنعت منه مزيجا فريدا : الفكر الأمريكى العملى ، والروح الإسبانى الرومانسى ، والمزاج الأرجنتينى القلق ، الممزوج بأساطير الهنود القديمة ، ومن وراء ذلك كله اللغة الإسبانية فى ثرائها وسعتها فى التعبير والألفاظ .

تناول المؤلف المناهج النقدية المختلفة فى إحاطة وشمول وتمكن ، يوردها ويقوّمها ويوازن بينها ، ويقول ما لها وما عليها دون تعصب لفكرة أو مذهب ، ومنه نعى أن الجديد فى الحياة الثقافية لا يتوقف ، ولكنه لا يهدم القديم ولا يحل مكانه ، فهم هناك يجددون ، ولكنهم لا ينسون تراثهم ، ويتطلعون إلى المستقبل ولكنهم لا يتنكرون لماضيهم ، ويبدعون ولكنهم لايتخلون عما بين أيديهم ، ويختلفون ولكن يبقى الجوهر ، وتذهب الأيام بالزائف ، والعبقرية وحدها هى التى تجدد وتبتدع

أنماطا ، وتخلق أنواعا ، وتبنى جديدا ، إمّا أن يخرج فسل لا يقيم بناء جملة ، ولا يعرف كيف يقوّم بيتا من الشعر أو يقرأه دون أن يخطئ فى الضبط ، ثم يزعم لنفسه ريادة التجديد ، فيحاول هدم ما هو قائم ، ويدّعى لنفسه ما ليس فيه ولا بإمكانه ، فليس هذا تجديدا ولا تحديثا ولا تطويرا ولكنه التخريب بعينه .

نتمثّل ما عندنا ونعرف ما عند الآخرين بلا حدود ، فى معرفة الصيرف الحاذق ، يميز بين الجواهر والأعراض ، ونطوّع ما نأخذ لحاجتنا ، ونحن بإزائه سادة حين نختار ، لا عبيدا له إرادتنا ملغاة ، وقدرتنا على التمييز غائبة ، فنسقط فى هاوية التقليد الأعمى .

من هذا المنطلق أقدمت على ترجمة هذا الكتاب ، وهو جليل الفائدة فيما أرى ، لأنه يقدم علماً خالصا ، فى حياد دقيق ، ويدرك أبعاد ما يكتب واعيا ، ووقف جهده الأكبر عند النظريات ، وقلّل ما أمكنه من التطبيق والأمثلة . وعلى قلة ما نترجم الآن ، فإن ترجمة مثل هذا الكتاب أقل ، لأن ما نترجمه يدور فى جلّه حول النقد التطبيقى ، وفائدته محدودة للمثقفين ، فما بالك بمتوسطى الثقافة ومَن دونهم ، لأنه يعرض

فى تحليلاته لمئات الروايات والقصص محللا ومعلقا ، ونحن لم نقرأ ، ولا نعرف عناوينها فضلا عن محتواها ، وترجمة نقد لرواية لما يقرأها الذين ترجمت لهم ، لا تعنى غير ضياع الوقت والجهد .

وأما الترجمة فى مجال النظريات فهى محدودة فيما أعلم وفى المناهج النقدية أقل ، ربما لأن المعاناة فيها أضخم ، لاضطراب المصطلحات وكثرتها ، وقلة المعاجم الخاصة بها فى العربية وندرتها ، وعدم الإجماع عليها .

كانت رحلتى مع هذا الكتاب لذيذة وممتعة ، ومع ذلك لا أزعم أنها كانت سهلة ، فالرجل أديب يكتب القصة ، وناقد ومؤرخ ، وأستاذ جامعى وكاتب مقال ، ومتمكن من هذا كله ، ولذلك جاءت لغته نمطا فريدا فى التأليف الإسبانى ، ومن هنا كانت صعوبتها .

فهو مثلا يسير على النمط الأمريكى فى تبسيط الإملاء الإسبانى ، دون أن يشاركه الإسبان أنفسهم فى هذا الاتجاه ، يحذف ما لا ينطق ، ويخضع الشاذ للقاعدة ، ويصرّف الكلمات كما يحب ، ربما لأنه يرى نفسه أهلا لكل ذلك ، وقديما قال شاعرنا أبو تمام : « علينا أن نقول وعليكم أن

تتأولوا » ، إلى جانب أنه قليل التعصب للشكل الإسبانى الخالص فى الكتابة المحافظة على التراث بقوة ، وهو أمر يذكرنى بمنهج الأندلسيين فى كتابة العربية ، فقد كانوا لبعدهم عن مركز العروبة فى المشرق قليلى التعصب لشكل الكتابة المشرقية ، فهم يكتبون مثلا ألفاظ « هذا » و « لكن » بالألف : « هاذا » و « لاكن » ، وغير ذلك كثير .

وهو يتجاوز عن أدوات الربط بين الجمل تماما ، وتجئ عنده كما لو كانت برقيات منعزلة وموجزة ، أو تأخذ طابع محاضر يتحدث ، وربما كان ذلك اختصارا منه فى عالم يعيشه تحاصره القيم المادية من كل جانب ، ولعله أسلوب جديد فى التعامل مع اللغة ، ونهج شخصى فى الكتابة ، ولكن إسقاط أدوات الربط فى اللغة العربية أمر لا يتأتى .

لغة الكاتب علمية دقيقة ، ومع ذلك يؤثر الألفاظ غير الشائعة ، والإسبانية لغة بحار مفرداتها بلا ضفاف ، تغذّت من روافد عديدة ، أغزرها الرافد العربى على التأكيد ، وتحمل إلى جانب ذلك أصداء من لغات أخرى قديمة جدا : يونانية وسلتية وجرمانية ، وحتى من بقايا لغات هنود أمريكا القدامى ولا تدانيها فى ذلك لغة أوربية أخرى . والمؤلف لا يصنع ذلك

تكلفنا فيما أرى ، ولكنه وهو ناقد أدبى كبير ، ومتمكن من الإسبانية جيدا تراثا وحاضرا ، ويتمثل الحضارات التى حوله وهى متعددة ، وعاشها واقعا أو اكتسابا عن طريق القراءة ، تكونت له شخصيته الفريدة هذه .

منهجى فى الترجمة ، كعادتى ، أن أنقل أفكار المؤلف ، مهما تكن ، فى أمانة ودقة ، وأحافظ حتى على أساليبه إذا اتسعت لها اللغة العربية ، ولست حريصا على أن أحجر على رأى القارئ بتعليق أو تفسير أو اعتراض ، وقد كتبت أسماء الأعلام الذين أوردهم فى حروف عربية ، بحسب ما هدتنى إليه معرفتى ، لأنهم ينتمون إلى لغات عديدة ، وأوردت فى آخر الكتاب قائمة بالأسماء مرتبة هجائيا حسب النطق العربى ، وما يقابلها من رسم لاتينى فى لغاتهم ، وكذلك ترجمتُ جل الهوامش ، تيسيرا فى الطباعة ، وتسهيلا على القارئ غير المتمكن ، مع ما فى ذلك من عناء ومجازفة ، لأن الهوامش تجئ أحيانا فى لغات عديدة : إنجليزية وألمانية وفرنسية وإيطالية ، فضلا عن الإسبانية ، والقارئ المتمكن من اللغات يستطيع أن يجدها وأكثر منها ، مكتوبة فى لغاتها الأصلية فى قائمة المصادر بآخر الكتاب ، وقد أوردناها كما هى .

والأعلام الذين أشار إليهم المؤلف فى الكتاب كُثر ، جانب كبير منهم معروف للقارئ المتوسط ، ومن عنده أى إلمام بالنقد الحديث ، والبقية وليست بأقل ، لا ضير فى ألاَّ يعرفهم القارئ ، لأنهم يجيئون عرَضا ، ولذلك عزفت عن التعريف بهم لأن ذلك سوف يضاعف من حجم الكتاب بمعلومات قليلة الفائدة ، وعلى أية حال فهم موجودون فى أى معجم حديث متوسط ، من تلك المعاجم التى تعنى بالترجمة للأفراد .

يستخدم المؤلف مصطلحات فلسفية ونفسية ونقدية واجتماعية ، وكثير منها وضعت المجامع العلمية مقابلا لها ، وبخاصة معاجم مجمع اللغة العربية فى القاهرة ، وهى متنوعة ، وجهده فى هذا المجال مقدر ومشكور بلا حدود ، وبعضها استقر العمل به تقليدا ، ولكن جانبا منها لا يزال أمره متروكا للمترجمين ، وهى عملية بالغة العناء حقا ، وفى مثل هذه الكلمات ترجمتها بمعناها ، ووضعت المقابل الأجنبى بإزائها فما من فائدة ترجى من كتابة الكلمة اللاتينية بحروف عربية ، ما الذى يفهمه القارئ العربى من استخدام مصطلح Etnografie حين نكتبه أتنوجرافى ، أو مصطلح Gestalitheorie حين نكتبه « جشتا لتثيورى » ؟ لا شئ .

وبعد ،

فبين يدىْ القارئ جهد فرد ، يأمل أن يتسع حقل الترجمة فى بلاده ، فى كل المجالات ، فذلك هو سبيلنا لنعرف ما عند الآخرين ، وقديما قال أسلافنا : من تعلم لغة قوم أمن مكرهم ، فدعونا بالترجمة الواسعة نأمن مكر القوم الكافرين .

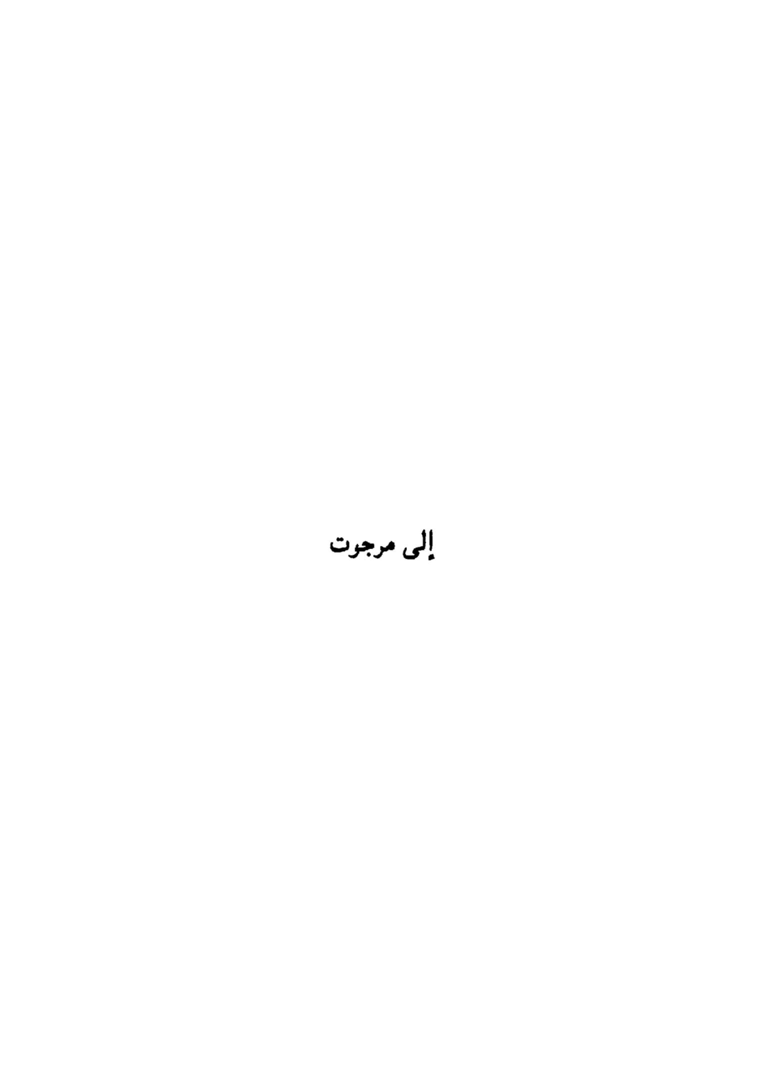
والله يهدى قومى إلى سواء السبيل

جمادى الآخرة ١٤١١ هـ

ديسمبر ١٩٩٠ م — الطاهر أحمد مكى

٣ شارع مصدق – الدقى — ت ٣٦١٣٣٠٦

الجيزة – مصر — ٣٤٧٩٣٩٢



إلى مرجوت

• مقدمة

نعترف ، قبل أى شئ ، بأن الموضوع غير محبَّب لنا ، لإننا نحاول القيام بنقد النقد ، أى أن علينا أن نبتعد عن الأدب ، وهو ما له قيمة حقا ، وأن نريح أبصارنا على مادة جديدة .

لم يعد موضوعنا الأدب ، وإنما النقد ، والفارق بينهما أن الأدب تعبير على نحو ما عن الحدس بالأشياء ، والنقد على النقيض ، لأنه الدراسة الثقافية الدقيقة لذلك التعبير .

فالأدب تعبير .

والنقد دراسة .

ودون شك فإن حركتَىْ الروح هاتين ، التعبير والدراسة ، يلتقيان فى الشخص الواحد نفسه ، ففى كل شاعر يقبع ناقد يساعده على أن يُعنى ببناء قصيدته ، وفى الوقت نفسه يوجد فى أعماق كل ناقد شاعر يعلّمه من الداخل كيف يتعاطف مع ما يقرأ ، ولهذا تكثر فى تاريخ الشعر حالات الشعراء الذين تركوا لنا نقدا ذاتيا مضيئا ، وتكثر فى تاريخ النقد أيضا حالات النقاد الذين بدل أن يحللوا موضوعيا عملا ليس لهم بدأوا يظهرون قصائدهم نفسها .

إلى اكتشاف أرض النقد الأدبى ، وإلى رسم خريطة له ، وكما فى كل الخرائط سوف نشير فى خطوط عريضة إلى العلاقات الكبرى ، معرضين عن التفاصيل ، وبالتالى فإن تصنيفاتنا سوف تكون لغايات تعليمية خالصة ، والمهم ، كما نعرف ، وحدة الفكر . وعندما نحدد المناطق فإنما لنساعد على النظرة الإجمالية فحسب ، وإذا جرؤنا على إثقال شبكة المستويات ، وأشباه المستويات ، فلأننا بالدقة لا نريد أن نعترف لها بأية صرامة ، فهذه الشبكة موجودة فى وسائل معرفتنا ، وليس فى طرائق الحياة الواقعية ، ويمكن أن نلغيها ، وأن نعيد صياغتها فى نظام آخر من التصنيف ، وله نفس التماسك أيضا .

المفاهيم التى نستخدمها سوف تلوّن هذا المنظر العام المائع أمشاجا دون تقسيم ، وستكون مجملة فحسب ، وحتى أسلوبنا هنا سوف يكون موجزا ، وسوف يضطرنا ضغط المواد التى بين أيدينا فى المسافة المحدودة المتاحة لنا إلى التضحية أيضا بالتفصيلات ، والأمثلة ، وتنمية الأفكار ، وسوف نقدم نوعين من المصادر : مصادر نشير إليها مباشرة فى فقرات بحثنا ، وتجئ أسفل الصفحات ، والأخرى أكثر عموما ، ومفيدة لأولئك الذين يرغبون فى التعمّق فى المادة ، وتجئ فى النهاية . وقد اخترنا القليل من العناوين ، ذلك حق ، ولكنها موضع ثقة

ومتاحة ، وهى بدورها تقدم قائمة بالمصادر أكثر تخصصا ، وأردنا منها أن تكون مفيدة . وبما أن هذه الصفحات كُتبت للطلاب بخاصة ، من الذين يدرسون فى الجامعة ، وينتظمها الآن كتاب ، فسوف نهديها إلى الشبان الذين يعكفون على دراسة النقد الأدبى .

إلى هنا فإن مقدمة « النقد الأدبى المعاصر ، وصدرت فى بونس أيرس ، فى منشورات جورِ Gure عام ١٩٥٧ كانت مجرد كُتيِّب ، طبعته محدودة للغاية ، ولم يخرج من المدينة التى طُبع فيها ، وفيها نفد فى الحال ، والآن زدنا فيه ، ولهذا يجئ كتابا جديدا ، وأعطيناه عنوانا جديدا : « مناهج النقد الأدبى » .

لم تعد النظرة العامة أوضح مما كانت عليه منذ عشرة أعوام بل على النقيض ، ارتفع برج بابل ، واشتد صخب اللغات البابلية المختلطة ، وأصبح الحوار كل يوم أشد صعوبة ، وإذا كانت قبضة التصور الاجتماعى أخذت مكان الدفاع أمام تقدم الشكلية المنتصر ، فإن على هذه أن تدافع اليوم عن نفسها ، والمفهوم الجمالى للبنائية يلاحق مفهوم الجدلية التاريخية ، ولكن هنا ، وفجأة ، يصبح التزامن تطورا لغويا ، وتعود

الشبكات البنائية للانفتاح أمام التاريخ . وناقد النقد بهلوان في « سيرك » ، تعود أن يدور بينما الأرجوحة تهتز من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، طائفا بكل المواقف الممكنة ، وما ظن أنه يراه جيدا لم يعد أمام ناظريه ، ولا شئ في المكان الذى كان فيه ، وعلى النقيض تظهر وجوه في فراغات كانت قبل خالية . وحينئذ يعض الناقد بنان الندم على أنه ألّف كتابا في مناهج النقد .

لماذا يؤلفه إذا كان غدا سوف يرى ما لا يراه اليوم ؟ . أما كان من الأفضل أن يكون أكثر ذكاء وأن يبرع في مغامرة نقد الأدب ، بدل أن ينقد النقد ، وهى مخاطرة غير مفيدة ، وفيها من أرجوحة « السيرك » شئ من الجنون ومن الظرف ؟ ربما . ولكن الكتاب قد ألّف ، وربحنا شيئا ، ونفترض أن كل الأمثلة التى تنير تصنيفنا لمناهج النقاد سوف تتغير مستقبلا ، ونفترض الآن أن اختيار هذه الأمثلة كان سيئا ، وأن النقاد الذين أتينا على ذكرهم ، واحدا وراء آخر ، أو كلهم دفعة واحدة ، يحتجون لأننا أسأنا تصنيفهم ، أو لأن التصنيف نفسه شوّه أجسامهم ، ونفترض ... لا بأس ، ليكن افتراضنا ما يكون ، فسوف يبقى دائما التصنيف نفسه تدريبا نظريا ، وهو تصنيف يعتمد على الواقع الذى يظهر في ضمير

العاكف على دراسة الأدب : أى فى دائرة النشاط الخلاق للكاتب ، وللعمل الذى أبدعه الكاتب ، ولإعادة خلق العمل نفسه فى أعماق القارئ .

والطلاب ، وهم الذين نخصهم بكتابنا ، يستطيعون أن يفيدوا من هذا الرأى ، لكى يشرعوا فى أبحاثهم ، مع فهم أعمق لوظيفتهم ، حول أى جانب من جوانب الأدب . وبعد ذلك كله ، فليست غايتنا أن نقدم نظرة إجمالية عن نقاد اليوم - ولو أننا أعطينا هذا عابرين - وإنما أن نقدم لهم المفاتيح كى يدخلوا فى الأدب من الأبواب الثلاثة .

E . A . I

جامعة هارفارد

كمبردج - ماسشوستس

مارس ١٩٦٨

• الفصل الأول

العلوم التى تَدْرُس الأدب

نهدف إلى تعريف النقد الأدبى ، ولهذا نبدأ بتمييزه عن العلوم الأخرى التى تدرس الأدب أيضا ، ولكن قبل أن نقوم بهذا التمييز يجب أن نثبت جيدا :

• أن كل العلوم تتقارض فيما بينها أخذا وعطاء ، وتروح وتغدو سويا .

• أن فهم الظواهر الأدبية يتوقف على فهم كل دارس ، ومن هنا ليس ثمة علم هو فى نفسه أسمى من علم آخر .

• أن وجهة نظرنا عند تصنيف العلوم هى وجهة نظر النقد ، أى أننا نختار من بين كل الجوانب التى تقدمها دراسة الأدب جانبا واحدا ، هو النقد ، وله نخضع البقية ، لأننا متخصصون فى النقد ، وكل بقية العلوم مهما كانت أهميتها سوف تأخذ مكانا هامشيا ، وعلى النقيض ، حين نركز عنايتنا فى أى علم آخر يصبح النقد هامشيا ، ومن هنا لا يهمنا العرض الموضوعى

لكل علم من هذه العلوم ، وإنما كما يراها النقد عندما يوازن بينه وبينها .

نقيم داخل النقد ، وسوف نصنف العلوم طبقا لاتخاذها الأدب أداةً (وهى الدراسات النفعية) ، أو مشكلةً (وهى الدراسات الفلسفية) ، أو كجانب من الحياة الاجتماعية (وهى الدراسات الثقافية) ، أو قيمةً (وهى الدراسات النقدية الخاصة) .

١ - الدراسة النفعية :

هناك علوم طبيعية أو إنسانية ظل الأدب مهملا بالنسبة لها إلاّ من دور متواضع فى تغذّيها بالمواد ، فهى تلمس الأدب لمسا رقيقا من بعيد جدا ، وتستخدمة أداةً ، وتفيد منه فى التوثيق : وفى نهاية المطاف تتهيأ لتعرف شيئا ليس بأدب ، ولا تشغلها قيمة ما هو مكتوب ، وتتصرف كما لو أن العمل الفنى إذا لم يستخدم لشئ آخر فلا وجود له . فالجيولوجيون ، وعلماء النبات ، وعلماء الحيوان ، والباحثون فى خصائص الشعوب ، والاقتصاديون ، ومؤرخو الأفكار ، والخطباء الدينيون والوعّاظ ، واللغويون والنفسيون ، يستطيع أى واحد منهم أن يلقى بشباكه فى بحر الأدب ليصطاد أمثلة ومعلومات

وإيضاحات ، وحتى زينة وزخرفة ، ولكنهم بالطبع لا يدرسون أدبا ، وأبعد من هذا أن يقوّموه .

فالموسيقىّ أدولفو سالازار فى دراسته « الموسيقا والآلات والرقص فى أعمال ثربانتس » لا يدرس رواية « دون كيخوته » ولا يقوّمها (١) ، وعالِم الحيوان خورخى و . أبالوس فى دراسته « الحيوان فى دون سجوندو سوميرا » ، وهى رواية لمؤلفها ريكاردو جويرالدس ، يمضى إلى ما يهمه منها وهو مملكة الحيوان ، ولا يتوقف عند الرواية نفسها (٢) . والفيلسوف جوستاف إ . موللر يصنف الأعمال الأدبية من هومير إلى دوستويفسكى ويستخدمها وثائق لدراسة مفاهيم العالَم المتعاقبة (٣) . وعالم الاجتماع ارنست كوهن برامشتت يستخدم الرواية فى القرن الثامن عشر مصدرا من مصادره الرئيسية ليرسم لوحة للأرستقراطية والطبقة الوسطى فى ألمانيا (٤) . ألم نبلغ الحد الذى نتلقى فيه دروسا فى الشعر

---

(١) المجلة الجديدة لفقه اللغة الإسبانية ، المكسيك ، يناير – مارس ١٩٤٨ ، العام الثانى ، رقم ١ ، وأكتوبر – ديسمبر ١٩٤٩ ، العام الرابع ، رقم ٤ .

(٢) الوطن (جريدة) ، بونس أيرس ، ٢٩ يونية ١٩٤٧ .

(٣) فلسفة الأدب ، نيويورك ، ١٩٤٨ .

(٤) الأرستقراطية والطبقة الوسطى فى ألمانيا ، النماذج الاجتماعية فى الأدب الألمانى ، ١٨٣٠ – ١٩٠٠ ، لندن ١٩٣٧ .

لاستخدامها فى العلاج (٥) . لديْنا شواهد كهذه تبلغ الآلاف ، وقد استبعدنا أية معاناة ضائعة لأنها فى الحق بعيدة عن الأدب ، إلاّ فى حالات حين تكون مناهجها متصلة بالحقل الأدبى . وهناك من يعتقدون أنهم ينظرون فى الأدب على حين أنهم ينظرون فى الموضوعات التى يعرض لها الأدب فحسب .

وقد تصفح خوسيه أورتيجا إى جاسيت كتاب Troteras y danzaderas لمؤلفه بيريث دى أيالا فوقع فجأة على مشهد أزاح اللثام عمن اختلس من جيبه بضع بيزتات (٦) . لا أحد يجرؤ على القول بأن التقاط نشّال فى رواية واقعية متلبسا بالسرقة معرفة نقدية ، ومع ذلك ، كثيرون مقتنعون بأن مزية النقد ملء البطاقات الشخصية الحقيقية فى رواية غامضة واحدا وراء آخر . والاتجاه الأشد تطرفا فى هذا الجانب هو الاتجاه النقدى الذى يأخذ فى البرهنة على ما إذا كان الواقع المذكور فى العمل الأدبى حقيقى علميا : فهو يقوّم الحقيقة

---

(٥) لوسى جيبه ، الشعر ترياق ، فعالية التأثير الشعرى ، باريس ١٩٤٦ .

(٦) بيزيتات : جمع بيزته ، وهى عملة إسبانية قيمتها الآن نصف قرش مصرى تقريبا (المترجم) .

ولا يقوّم الجمال [٧] ، والتناضح بين الأدب وما ليس بأدب لا يتوقف ، وبالتالى لا شئ أكثر من طبيعى مثل أن تصبح هذه الموجة من البحث كل يوم أكثر شيوعا ، ويتدرج التفاعل من الرواية التاريخية لوالتر سكوت والتاريخ الحديث لثيبيرى وما بعدهما ، وبين الروايات النفسية لدوستويفسكى ، وفرويد عالم التحليل النفسى ، وبين روايات جوليس فيرنى ونشاط المكتشفين والمخترعين وغيرهم .

ولكن دراسة الأدب شئ ، ودراسة ما ليس بأدب شئ آخر حتى لو كان هذا ينهض على أساس من قراءات أدبية . وإليك حالة مفيدة نرى فيها كيف يمكن أن يوقظ الفضول العلمى بالأدب فضول الأدب بالعلم . وقد أسف الرياضى والفيلسوف ألفرد نورث هويتهد فى كتابه « العلم والعالم الحديث » ،

---

(٧) يعتقد شلوم ج . كاهن أننا لا يجب أن نحلل العلاقة بين العمل وتجربة الكاتب فقط (مصادر التعبير) ، وفى العمل العلاقات بين السياق الثقافى الذى أضفى عليه المعنى فحسب (شكل الاتصال) ، وإنما أيضا العلاقات بين العمل والواقع المنتظم فى قواعد علمية معروفة (غاية المحاكاة) لإيجاد صلات حقيقية انظر : « ماذا نصنع بالتحليل ؟ فى ظاهرة الاقتراب من الأدب » (فى الفلسفة والبحث فى الظواهر الطبيعية ، جامعة بوفالو ، سبتمبر ١٩٥٢ - يونية ١٩٥٣ ، المجلد ٨ ، ص ٢٣٧ - ٢٤٥) .

وصدر عام ١٩٥٢ ، من أن نقاد الأدب يمرون عابرين بالعقلية العلمية لبعض الشعراء ، يقول : « لو أن مولد شيللى تأخّر مئة عام ، وولد فى القرن العشرين ، لوجدنا فيه نيوتن آخر بين الكميائيين » . وقد تأثر مرجورى نيكولسون بهذه الفكرة ، ووقف عليها كل جهده ، ليحدد العلاقة بين العلم والأدب (٨) .

ولكن ، ما الذى يهم النقد من هذه الجولات التى يقوم بها العلماء إذا لم تنازعهم الرغبة فى أن يقفوا أمام كل عمل ويسألوه حتى ينتزعوا منه سر جماله ؟ . وأيضا لا يكفى أن نتوقف لكى ندير للأدب ظهورنا ، إذا كان مجرد تصفح المصادر يقدم لنا مئات العناوين الواعدة بأبحاث مستفيضة لا عن الأدب ، وإنما عن مواد مستخرجة من الأدب مثل : « المال والأخلاق والعادات فى الأدب الحديث » ، أو « نيوتن بين الشعراء » ، أو « نفسية الشعر الغنائى الفرنسى » ، أو « المصوّرون بين الشعراء الألمان » ، وغير ذلك كثير . كله نافع ، ولكن يجب ألاّ نستخدم الأدب طريقا لإخفاء القصور .

---

(٨) انظر سلسلة دراساته : العلم والخيال (إثاكا ، نيويورك ، ١٩٥٦) عن تأثير التليسكوب والمجهر فى ملتون وسويفت ، وآخرين .

ورجل الاقتصاد الذى يعرف جيدا ما المال يمكن أن يستغرقه كتاب « المال فى روايات بلزاك » ، وانهماكه فى البحث هو من تاريخ الأفكار أو تاريخ العلوم العملية ، ولكن طالب الأدب الذى لا يعرف ما المال يظل يدور حول الموضوع ، دون أن يطأ لا تربة الاقتصاد ولا أرض الأدب .

وبما أننا الآن سوف نمضى إلى العلوم التى تدرس الأدب ، فمن الأوفق أن نلحظ الفارق الحاسم بينها ، فالأدب يجئ خادما لهذه العلوم فيما ندعوه « الدراسة النفعية » ، على حين أن هذه العلوم نفسها ، التاريخ وعلم الاجتماع واللغة والتربية ، تقوم بدور الخادم للأدب عند دراسته ، ولا تكاد تجرؤ على أن ترفع بصرها وتنظر فى الوجه الجمالى المتألق لسيدتها : الأدب .

٢ - الدراسة الفلسفية :

تدور نظرية الأدب فى نطاق الفلسفة وعلم الجمال ، ولا تعطينا الفلسفة رأيا فى عمل خاص ، وفى الوقت نفسه تنير بإشعاعات كاشفة قوية مشكلات الكلام الفنى ، وطبيعة الأدب ، والمبادئ والأساليب ، والآراء ، والطبقات ، والأشكال ، والوظائف ، والتعبير الجمالى . ولكثرة التنظير ابتدعوا

لا فلسفة الأدب فحسب ، وإنما أيضا لا شئ أقل من علوم الأدب . وأحيانا الفلاسفة هم الذين يكملون مناهجهم بتأملات فى الأدب ، أمثال كروتشه ، و برجسون ، و ماريتين ، وهيدجر ، و سنتيانا ، و أورتيجا إى جاسيت .

وأحيانا كان لأهل الأدب تصورات فلسفية ، أمثال سارتر وأنتونيو متشادو ، وتيبوديه . ومهما يكن من أمر فهناك فلسفات أدبية لا تحصى ، وبعضها يظهر تحت اسم غير مناسب هو : علوم الأدب (٩) . غير مناسب لأن الألمان استطاعوا أن يعبروا من النقد Kritik إلى علم الأدب Literaturwissens-chat فإن هذا المصطلح يرنّ فى اللغة الإسبانية كاستعارة ، وأقصى ما يعنيه أن يبرز إرادة استخدام المناهج الشبيهة بمناهج العلوم الفيزيائية والطبيعية ، وقد رحب جان إتيبه بكل العلوم الثقافية والفلسفية التى تود أن تمجد معرفة الأدب (١٠) .

---

(٩) ميشيل دراجو ميرسكو « علم الأدب » ٤ أجزاء ، باريس ١٩٢٨ – ١٩٢٩ . وجى ميشو ، مدخل إلى علم الأدب ، اسطنبول ١٩٥٠ ، وبتوسعة فى : العمل وتقنياته ، باريس ١٩٥٧ . وهربرت سيزارس Literaturgeschichte als Geistewissensch aft هال ، ١٩٢٦ .

(١٠) جان إتيبه « فنون الأدب » باريس ١٩٤٥ .

ومن المرغوب فيه أيضا تكوين مبحث نقدى بمبادئ العلوم وأصولها المنطقية Epistemologia خاص بالمعرفة الأدبية ، وليس نادرا أن تبدأ دراسة الأدب فلسفيا ، وتنتهى بتعديل تطبيقات النقد ، كما فى حالة البولندى رومان إنجاردن ، وكان شديد الرغبة فى التعمق فى علم وصف الظواهر الذى اختطه هوسيرل ، ويعنى بتبيين العالم الواقعى للموضوعات على نحو ما تحدث فى الضمير ، أى كشبكة من النوايا ، فاختار العمل الأدبى : مادة واقعية ، ولكنها مقصودة أيضا فى جوهرها باطنيا ، فنشر كتابه : Das Literarische Kunstwerk عام ١٩٣١ ، وكان له تأثير كبير فى النقاد الشكليين ، على نحو ما سنرى فيما بعد .

وقد أكد نور ثروب فراى فى كتابه « تشريح النقد » الاستقلال الذاتى لنظرية الأدب كشكل من أشكال المعرفة ، وأكثر من ذلك طبقها قبل أى طريقة أخرى من طرائق دراسة الأدب . وهو يرى أن نقد الأعمال المحدّدة يقع فى نطاق «تاريخ الذوق » ، وفى ضوء ما فهم فراى فإن نظرية الأدب تزهد فى تقييم الأعمال تعسفيا وبلا منطق ، ومع ذلك ، فمن الواضح أننا لا يمكن أن نصل إلى نظرية الأدب انطلاقا من صداقة حنون فحسب مع القصائد ، والقصص ، والمقالات ،

وتصنيف هذه الأعمال يتطلب أن نحكم على قيمتها . ومن جانب آخر ، عندما ننقد الأعمال الخاصة نطبق نظريات فكرنا فيها سلفا . ويلحظ برنارد فاى : « أن من العبث أن تقول لا تستخدموا الفروض ، لأنك لا تستطيع أن تبدأ بحثا دون أن تهتدى بخطة ما ، بموقف تقرر ، بأمل ، أو أن تبدأه دون أن تقرر حصره فى عصر ، وكل ذلك يتطلب رأيا وفرضا ... وإحدى نقاط الضعف فى التاريخ الأدبى العلمى الزعم بأنه يستغنى عن الفروض »[11] .

٣ - الدراسة الثقافية :

الأدب بوصفه جانبا من الحياة الثقافية ، موضع نظر تخصصات متنوعة ، وكلها - على النقيض بمعناه الدقيق - أكثر التصاقا بالمادة الأدبية منها بقيمتها الجمالية .

● التاريخ :

التاريخ هو استحضار صورة الماضى الإنسانى ، فإذا بنينا هذا الماضى بالكتابة التى تعبر عن تجاربنا الشخصية أصبح

---

(١١) برنارد فاى « ملاحظات وتأملات حول دراسة الأدب » المجلة الرومانية ، السنة ١٩ ، العدد ٢ ، أبريل - يونية ١٩٢٨ .

لدينا تاريخ أدب . فهو تفسير الوقائع التى أثرت فى تكوين الأدب على امتداد القرون . فالتاريخ هو الذى يقول لنا مثلا إن ثربانتيس جاء قبل جالدوس ، أو أن جالدوس نشأ عن ثربانتيس ، أو يقول لنا من هما ، وأين نضع ثربانتيس وأين نضع جالدوس ، ولكنه على النقيض ، لا يقول كيف شكّل ثربانتيس وجالدوس قيما جمالية فى أعمالهما . إنه يتصرف كما لو أن الأعمال الأدبية كل واحدة تلد الأخرى ، وكلها مرتبطة فيما بينها ، فى تعاقب مستمر . وفى هذا العرض الوحيد توجد مادة فحسب ، فى وضع ثابت ، وعندما يرتب المؤرخ المواد فيما بينها ، فإنه يقدّر الخيط ، أكثر من الجواهر رغم أنه يعطينا عقدا . ويشعر بالميل إلى الظواهر ، ويرى الأدب متحركا من خلال الأنواع أو العصور أو المدارس أو الشعوب ، أى أنه يفتقد النظرة التى ترى كل عمل منفردا ، ويصفً حزمة من جداول مجرّدة متخيلة ، وينزلق من نشاط الكاتب إلى نشاط العصر ، ثم يستنتج لا نشاط شخص انتصر فى داخله على الصعوبات ليحقق تعبيرا سعيدا ، وإنما تقدما إنسانيا تجريديا ، ينظر إليه كخط ممتد فوق فراغ التاريخ .

يقدم المؤرخ ، فى أحسن الحالات ، التقدم فى حلقات ، ويلحظ كيف أن كتّابا مختلفين يعجنون المادة نفسها ، ويعطونها شكلا مرضيا ، وإذا لم يفعل الكتّاب بعد ذلك غير تكرار أنفسهم ، فإن ذلك يعنى أن عصرا قد انتهى . وعند الإشارة إلى الأطوار التقدمية تعوّد المؤرخ أن يستخدم الاستعارة : « الانحطاط والرجعية » ، و « الربيع والشتاء » و « أعوام الشباب والنضج والهرم » وغيرها . وأحيانا يفسر لنا هذا التقدم بقوانين لا وجود لها مثل « قانون التأرجح بين الرومانسى والكلاسى » ، أو بكائنات بعيدة عن الأدب لأنها ميتافيزيقية مثل : « فكرة الدولة » أو « روح العصر » أو « الإسبانية » أو « ما هو أرضى » أو « العرق Raza » ، أو طبقات ليس لها علاقة مباشرة مع الأخلاق الفعّالة فى أعماق الشاعر ، مثل : المقارنة بين الأعمار والشعوب التى لاتقبل المقارنة واقعا ، وعلى الرغم من التأمل الكثير يطمح المؤرخ أن يكون موضوعيا وغير ذاتى ، ويصارع لكى يطرد من معارفه كل ارتباط غير ثابت مثل : المضايقات المتعلقة بالذوق الشخصى ، والشك فى البرهنة على كل شئ يضطره أن يكون سلسا أمام الأحداث : أحداث منعزلة عن الإبداع الشعرى الودود ، وتتراكم هذه الأحداث ثم تصبح قيمتها

لاتناسب النتائج التى نحصل عليها . وتاريخ الأدب ، وهو تاريخ أحداث إلى حد كبير ، لا يستطيع أن يلتقط ما هو شعرى ، والأدب الذى يمده بالوثائق لا بد أن يكون أدبا غير شعرى ، وإنما هو من الأدب الذى يقدم أفكارا وعقائد ، ودوافع خلقية أو وطنية وأحداثا عملية ، وحوارات ذات بلاغة خطابية ، وهجاء إصلاحى ، وغيرها . وفى كل الحالات ذلك ما يمكن أن يستخرجه من الأعمال الشعرية لربط سلسلة تاريخية ، أمّا القيمة الجمالية فسوف تفلت منه ، وسوف تشغله التنظيمات الوقتية الخاصة بكاتب وكتابه ، وفى المقابل سوف يغفل عن فضائله ، وسوف يقدم لنا طرق التاريخ لا السائرين فيها ، طرقا رادها كثيرون من العباقرة ، وكثيرون من متوسطى الذكاء أيضا ! .

من الواضح أن الأعمال الخالدة هى العمود الفقرى لتاريخ الأدب ، ومن الملاحظ أن المؤرخ ، بوصفه مؤرخا ، لا يحكم على الشئ الذى جعل هذه الأعمال خالدة ، ومن الحق أنه يحترم الأحكام المتخصصة ، ولكن مثل هذه الآراء مادة تاريخية أيضا ، لأنها تجئ من الماضى ، كما لو أن المؤرخ يقول لنا : كل ما قبله عدد كاف من القراء ، خلال عصر كاف من الزمن ، هو أدب . إن فكرة التصنيف تقوم على رضاء الناس ، وعلى الذاكرة الاجتماعية ، وذلك يعنى : وعلى التاريخ .

● علم الاجتماع :

التاريخ دون شك هو تاريخ المجتمع ، ولكن الأحداث الاجتماعية يمكن أن تخضع لتنظيم عقلى جديد . نعم ، بدل أن نشكل مادة هذه الوقائع ، وهو ما يصنعه التاريخ ، نجرد الأشكال الاجتماعية التى تظهر فى كل مرة يدخل فيها عدد من الأفراد فى العمل المشترك ، فيصبح معنا موضوع علم جديد : علم الاجتماع . ومهما تكن دراسة أشكال هذه العلاقات الاجتماعية الخالصة فى تعايشها فى المكان ، أو خلال تعاقبها فى الزمان ، فإن علم الاجتماع يطل على ميراث التاريخ نفسه ، ولكن من منظور آخر ، فهو يبحث عن الأشكال التى تتكرر . وكما يوجد فى نطاق التاريخ العام تاريخ أدب ، يوجد أيضا فى نطاق علم الاجتماع علم اجتماع أدبى . وعلم الاجتماع الأدبى يختلف عن التاريخ الأدبى بأكثر من أنهما يتحركان فى الحقل نفسه ، لأن مجال علم الاجتماع مؤشرات الأحداث المتداخلة بين جميع الأفراد الذين يسهمون فى الحياة الأدبية ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، فغايته الحياة الأدبية وليس الأدب .

علم الاجتماع ، فى الساقية ، يدور حول الأدب ، وخطواته غير محدودة ، ويتركب من :

• المكان الذى يحتله الأدب فى مجتمع محدد : هيبة الكاتب ومكانته أمام الجمهور ، والقرابة بين الأدب وبقية الفنون ، ورعاية الفنون والآداب الجميلة ، وأشكال حماية الكاتب ، وطرائق حياة الكاتب وغيرها .

• استهلاك الأدب : عادات القراءة تبعا للطبقات ، والمهن ، والنوع ، والأعمار ، والأقلية القارئة فى مجتمع تغلب عليه الأمية ، والذوق ونماذج الحياة ، ومنافسة التسالى الشعبية ، كالسينما والتليفزيون والإذاعة والحكايات المصورة وغيرها ، تلك التى تسطو على الأدب لغاياتها الذاتية ، والمسارح التجارية ، والتجريبية ، والخاصة ، مع جمهورها الخاص ، والكتب التى مارست نفوذا أكبر فى تطور المجتمع ، وغيرها .

• نظام الحياة الأدبية : تصرف الجماعات الأدبية ، وتعامل الكتاب مع دور النشر والمكتبات ، ودور بيع الكتب ، والنقد ، والدعاية الصحفية ، والمؤسسات التى تتدخل فى النشاط الأدبى ، كالمجامع العلمية واللغوية ، والمسابقات الأدبية ، والصحافة ، والجامعات .

• التأثيرات على الحياة الأدبية : مطالب الدولة ، والكنيسة ، والأحزاب السياسية ، والنظام الاقتصادى ،

ونتائج التغييرات التقنية والاقتصادية والسياسية والدينية فى الأدب ، وكذلك الرقابة ، والتقنيات الأدبية التى تتلاءم مع الأجهزة العامة ، مثل سَيْر الحَكْى فى القصة المسلسلة ، أو رواية الفصول المتتابعة ، ونظرة الكتّاب إلى جمهورهم القارئ .

● **وظيفة الأدب الاجتماعية** : اشتراك الكاتب فى السلطة السياسية ، والموضوعات الاجتماعية ، كالحب والجريمة والانسجام ، كما يعكسها الكتّاب ، وتأثير الحوار والرسائل والعادات فى تأليف العمل الأدبى ، وغاية الإصلاح .

فى بعض الحالات لا يدرسون الأدب حتى اجتماعيا ، وإنما يملأون به صناديق علم اجتماع معدّة سلفا ، وبعد إقرار التشابه بين بناء السوق الاقتصادى للبرجوازية والبناء الروائى سوف يقال مثلا : إن عصور الغرب الاجتماعية التاريخية الثلاثة ترتبط بثلاثة أعصر روائية : اقتصاد حر يعتمد على الفرد ، ويرتبط بالرواية التقليدية ، وعلى رأسها بطل يجب أن يتخذ القرار ، ولكن القيم التى يبحث عنها غائبة عن المجتمع . وأزمة الرأسمالية وترتبط برواية الأجيال ، حيث يبدأ ذوبان الشخصية ، وتحل الجماعة مكان البطل ، والرأسمالية المنظمة وتتصل بالرواية بلا شخصيات . انظر :

Lucien Goldmas : Para una sociologia de La novela , Paris , 1964 .

(لوسيان جولدمان ، من أجل علم اجتماعى للرواية) .

● علم اللغة :

الشرط الجوهرى لنقد أى عمل أدبى هو التمكن من اللغة التى كُتب فيها ، ومن ثم فإن كل الدراسات الدقيقة التى يقوم بها علماء اللغة لتحديد طبيعة اللغة سوف تساعد فى دراسة الأدب . واللغويون حرفيّون جيّدون ، ودون أن يصبحوا نقادا بالمعنى الدقيق للكلمة ، يساعدون فى عملية النقد ، وبخاصة علماء اللغة الذين بطريقة مستمرة ، منذ فوسلير ومن جاء بعده ، يعتبرون اللغة والكلام تاريخ ثقافة ، وطاقةً فكرية ، وخلْقاً حيّا من الرموز .

يقترب علم اللغة المعاصر ، من خلال بعض المعابر ، من الجانب الذى يعمل فيه نقاد الأدب بوسائل أخرى ، مثلا : مراجعة حسابات إضافة كاتب إلى اللغة الاجتماعية (مع استبعاد القيمة الجمالية لإبداعه الفردى) ، واستقصاء نماذج التعبير فى اللغة المشتركة ، خيالية ، وعاطفية ، وتركيبية ، التى تخضع ، إذا كانت أقل تدفقا بكثير من أية مدرسة أخرى

للعبقريات القومية ، التى يمكن أن تنفرد أسلوبيا ، وحتى استقصاء العلاقات المتبادلة بين النماذج الشفوية لأمة ما والأشكال الداخلية لأدبها . وإقامة العصور ، فى تاريخ لغة ما ، التى يشعر فيها المتكلمون بهيبة بعض الأشكال ، إلى جانب التصادم بين التجديدات الفردية والنظم التقليدية وملاحظة الظواهر المتماسكة ، والتركيبية لنظام من الرموز والأشكال الداخلية ، حيث ترتبط اللغة فى كل حالة مع الفكر وهكذا .

ومع أن الخط الفاصل بين ما هو لغوى وما هو جمالى بالغ الرقة ، إلا أن علم اللغة مستقل ، وإذا تدخل فى الأدب فمن الجانب الخارجى ، ولأن علم اللغة المتخصص فى أشكال النشاط التقليدى لا يصنع نقدا أدبيا ، وما يهمه هو وصف القاعدة ، أى الخصائص المشتركة التى يمكن أن تستغنى عن سلسلة الأحداث الفعلية ، ويصف الرموز والقواعد التى تحكمها مستبعدا مشكلة القيمة الجمالية ، وغير مهتم ، فى بعض اتجاهاته على الأقل ، بمشكلة معانى الكلمات . ويقف هذا الوصف عادة عند العلاقات المتبادلة بين العناصر فى أدنى وحدة فى الجملة ، متجنبا العلاقات بين جملة وجملة ، أو بين عدة جمل والعمل فى جملته .

● التربية :

تهتم التربية بكيفية تعلم الأدب ، أى بفن القراءة وفن الكتابة ، أو كيف يتمم الأدبُ التربية الإنسانية . ولا تنقد الأدب ، وإنما ، محددةً أو مطبِّقةً ، تقترح المناهج لحفظه وروايته ، وتزيد من التراث الأدبى . وطبقا لخطة معدة سلفا تحل الأدب كى يرى الطلاب عناصره ، وهو عمل آلى وليس خَلْقا . كما تقدم لنا وصايا ومسئوليات ونماذج وقوائم بالأعمال الكبرى ، وملخصات لمحتويات كل كتاب ، ومعاجم ، ودوائر معارف للأدب . وحتى استخدامها للنقد الإيجابى جماليا ، فى كتب المختارات مثلا ، قياسى ، فهى توازن بين ظاهرتين ، حتى لو كانتا لا تقبلان الموازنة ، حتى يستطيع الطلاب أن يقعوا على أفضل الخصائص عن طريق التشابه أو التناقض فى العمل الأدبى الذى يجب أن يدرسوه ، ولا تتردد فى أن تحطم العمل الأدبى ، لأن غايتها تصنيفية . وفى التعليم حتى التصنيف بدون قيمة نقدية يؤدى وظيفة عملية : تصنيف أشكال الأسلوب ، وبحور العروض ، والقوافى ، والأنواع الأدبية ، وغيرها . وتعتمد الدراسة التربوية على البلاغة القديمة ، والفن والتقنية ، وقواعد اللغة التى تتغير غاياتها عند انتقالها من عصر إلى عصر ، سواء أكانت صلبة أم مرنة

ولكن حتى فى أيدى المدرسين الأكثر حذرا فى أيامنا هذه تتضاءل أصولها إلى : وصفات عملية للكتابة أو التأليف . فالبلاغة تريد أن تكون مفيدة ، وأن تحقق هذا ، وبخاصة فى قاعات الدرس ، ويستطيع النقاد أن يفيدوا منها إذا تعمقوا فى تدريسهم المحكم للصور مثلا ، وللأقوال المطروقة فى الأسلوب الأدبى ، واستغلالها لوصف وظائف الخيال .

● الموسوعية Erudicion :

كل العلوم التى تدرس الأدب تفيد من عمل الموسوعيين المنهك .

الموسوعية تقدم معلومات متفرقة ، وهى معرفة مفصلة ، ومجالها واسع جدا : لا أقل من كل ما يتعلق بالآداب . تلتقط الوقائع وترتبها دون حكم عليها ، وتوضح الحالات الموضوعية فى حياة المؤلف أو فى عصره ، وتتحقق من المصدر وتميز ما يخص كل كاتب فى عمل اشترك فيه أكثر من واحد . وتعارض بين النسخ المتعددة للنص الواحد ، وتحدد التاريخ ، وتزيل الغموض الذى يحيط بعمل مجهول المؤلف ، وتكمل قائمة المصادر ، وتحل قطعة لغوية ، وترسم الطريق الخفى الذى سلكه العمل من المخطوطة إلى المطبعة ، وتحل مشكلة

نسبة مؤلف إلى صاحبه ، وتكتشف الوثائق ، وتفضح السرقات الأدبية ، وتزيح الستار عن الكتابات القديمة ، وتفك الشفرات السرية ، وتصنف الإحصاءات والصور ، وتشير إلى المدسوسات البعيدة عن الكاتب ، وتعدّ الطبعة النهائية لنص متعدّد ، وتثبت التعديلات ، وتجئ بمعلومات منقولة عن العلم ، وفى منهجها شئ من العلمية على التأكيد .

بدون نبشات الموسوعى الصابرة لا يشعر الناقد أبدا بأنه على ثقة .

مجرد تكديس المعلومات تعوزه كرامة التفسير تاريخيا ونقديا ، ولكن تبقى له كرامته الذاتية مساعدا . ونحن نحترم الموسوعية عندما نراها تسير مناضلة ، تزيل الأعشاب والأحراج وتمهد الطريق فى تواضع لكى يجرى عليه الأخف حركة . ولا نحترمها عندما نراها بدل أن تنشر على استحياء بطاقات مصادرها ، وسير علمائها ، وتقاويمها ، ومصوراتها المتنوعة ، تحشوها وتلفها فى خطب مغرورة .

لقد أسس جوستاف لانسون مدرسة واصلت تأثيرها ، رغم مصطلحاتها ، فى الجامعات ، وعن طريق تحقيق الوثائق ، والبناء التاريخى لنقدها ، تطمح إلى أن تصبح علما .

• الدراسة النقديّة :

كلمة « نقد » نفسها تقتضى إرادة الحكم على واقع كيفما كان (١٢) .

المرء يدرك ، ويدرس ، ويختار ، ويتخذ موقفا إزاء الأشياء ويعرب عن رأى ، وفيه يؤكد أو ينكر شيئا يتصل بموضوع ما . والتفكير نقديا هو ذلك الذى ، بعد تأمل دقيق ومنهجى لأسباب التأكيدات نفسها ، ينظم الأحكام ويلائم بينها وبين طبيعة الواقع الخاصة موضع الدرس . وكل أنواع العلوم التى ذكرناها فى الفقرات السابقة نقدٌ بمعنى أنها تدرس الأدب موضوعيا . ولكننا نحتفظ باسم « النقد الأدبى » للفهم المنهجى لكل ما يدخل فى أسلوب التعبير المكتوب .

---

(١٢) مأخوذة من الكلمة اليونانية بمعنى : حكم ، وحكم ، وقاضى ، وفيما يتصل بالحكم انظر : رينيه ولك : « مصطلح ومفهوم النقد الأدبى فى : مفاهيم النقد » جامعة ييل ، ١٩٦٣ ، ويقول إن مصطلح « ناقد » بمعنى « قاضى الأدب » ظهر فى نهاية القرن الرابع قبل الميلاد ، ثم ظهر مرة أخرى فى اللاتينية ، فى عصر شيشرون ، واستخدم فى إيطاليا خلال عصر النهضة ، ومتفرقا فى القرن الخامس عشر ، وعلى نحو أكثر شيوعا فى القرن السادس عشر ، ولكنه بدأ يحل فى أوروبا محل مصطلحات أخرى ، كالنحو والبلاغة وفن الشعر ، فقط فى القرن السابع عشر ، وبدأ يفرض نفسه وليس نهائيا ، منذ القرن الثامن عشر حتى اليوم .

نؤكد : كل ما يدخل فى تطور إبداع عمل أدبى . لأن النظرية ، والتاريخ ، وعلم الاجتماع ، وعلم اللغة ، والتربية ، والموسوعية ، مهما كانت نقدية ، إنما تصور جوانب من الأدب فحسب ، باستثناء القيمة الجمالية . والمهمة النوعية التى يجب أن يكملها النقد هى ، بالدقة ، التقويم الدقيق لقيمة عمل ما جماليا فى كل أطوار تحقيقه ، وأما بقية العلوم فتجيب ، كل واحد منها بطريقته ، على سؤال : ما العمل الأدبى ؟ . والنقد الأدبى فضلا عن الإجابة ، بطريقته ، على هذا السؤال ، يجيب على السؤال الآتى : ما قيمة العمل الأدبى ؟

لنقل ذلك بطريقة أخرى : النظرية ، والتاريخ ، وعلم الاجتماع ، وعلم اللغة ، والتربية ، والموسوعية ، ترتبط فيما بينها بألف جسر ، حتى أننا لا نتصور أن من الممكن الذهاب إلى واحد منها دون المرور بالعلوم الأخرى . هناك إذن صراع اختصاصات ، وأى باحث عليه أن يدفع ضريبة صفق الباب عند الدخول فى الضيعة المجاورة . ذلك أن الموسوعى يضيف إلى التاريخ ، وعلم الاجتماع إلى علم اللغة ، والمنظر إلى التربية ، وهكذا .

والناقد أيضا يجب عليه أن يترك بعض الدراهم على سلّم كل واحد من هذه العلوم عندما يخترقها فى عبوره ، ومن المؤكد أنها لا ترد له الزيارة بالكثرة نفسها ، ولا يزعل النقد أمام غيبة التودد التى يمكن أن تبديها شقيقاته ، بل على النقيض ، سوف يشعر بالزهو لأنه مختلف ، ويعرف أن كل العلوم لا تكوّن فى محتواها النوعى النقد الأدبى ، رغم أنها تتطلب معرفة نقدية بالأدب ، وحتى فى مجموعها لا تقدم نقدا أدبيا . ويعتقد جان أنكيس أن علم الأدب هو تحليل لكل العلوم المتعلقة به (١٣) ، ولكن النقد فى نطاق هذا العلم وظيفة لا غنى عنها ، وليس خلاصة مجموع . كل تلك العلوم تدرس الأدب كوسيلة ، وكمشكلة ، وكجانب من الثقافة العامة ، ولكنها تترك شيئا لا تمسه : الحكم على القيمة . لا شئ غير النقد يندفع إلى هذا الجانب ، النقد يحكم ما إذا كان العمل أدبا أم لا ، ويحكم على تمييز العمل أدبيا ، وعلى مستوى قيمته .

ما يجب على النقد أن يقوله لنا يمكن أن يقوله فى كلمات قليلة جدا : « هذا له قيمة وهذا لا قيمة له » ، وإذا كان

---

(١٣) جان أنكيس ، دفاع وشهرة الأدب ، باريس ١٩٣٦ .

ما يقوله يحتاج إلى كتابة مجلدات ضخمة فلأنه يستكشف ، ويشرح منهجه ، ولهذا يضم ثمار كل الأبحاث الممكنة فى كل فروع الأدب . ومع ذلك ، فلنتثبّت ، فهذه الكلمات القليلة التى على الناقد أن يقول لنا من خلالها : « هذا له قيمة وهذا لا قيمة له » لا يمكن لغيرها أن يحل مكانها .

• الفصل الثانى

عموميات حول النقد

عند تقسيم الأرض بين العلوم الثقافية المرتبطة بالأدب ، انتهينا من رؤية أى نصيب طالب به النقد مجالا خاصا له : تمييز عمل ما ، هل هو أدب أم لا . ولا تزال تنتظرنا بعد أعمال أخرى : كيف ندرس النقد ، وكيف نصنّف مناهجه ، وكيف نمارسه ... ولكن قبل أن نمضى قدما ، نود أن نتوقف قليلا لكى نتحدث فى هدوء ، وبطريقة عامة للغاية ، عن القضايا الأكثر هامشية فى موضوعنا . وليكن هذا الفصل إذن جملة اعتراضية فى الدراسة التى بدأناها .

١ - أعداء النقد :

لأن النقد مسلّح بأداة عظمى ، ولأنه مقاتل ، فهو يثير جدلا .

تعوّدنا أن نستخف به مقلقا للمعرفة الموضوعية ، وفيصلا كفئا فى الطموح ، واستعدادا لإعطاء آراء مجردة ، قليلة

الجدية لأنها لا تعتمد على وقائع إيجابية ، وللبرهنة عليها يجمعون الأخطاء الفظيعة التى ارتكبها النقد ، ولكن الأغلاط التى كأغلاط النقد كثيرة فى تاريخ الإنسانيات ، وحتى فى تاريخ العلوم .

ينكرون وجود نقد فى ذاته ، ويقال : النقد دائما وظيفة عقلية ، تمارس فى عمل محدّد ، وإذن لا توجد منهجية تجريدية ، وهذا مؤكد ، ولكنهم بهذا ينكرون أيضا أى نشاط آخر للضمير الإنسانى .

يعاب على النقد أنه يريد أن يذهب إلى ما هو أبعد من الاستمتاع الخالص بالقراءة . ألا تكفى قراءة عمل والاستمتاع به ؟ لماذا يحتاجون إلى الناقد الحسود والقاسى ؟! . ذلك كما لو قلنا : لماذا يحتاجون إلى الفلسفة ، ألا يكفى استخدام الأشياء عمليا ؟! .

ويتهمون الناقد بأنه يعكر صفو متعة القراءة ، ولكن لماذا لا نقول إن الذكاء ، أو إمكانية النقد إن شئت ، هى المنغص لمتعة العيش الحيوانى ! .

هناك أعداء للنقد يقولون إنهم يحبون الأدب كثيرا ، وإنهم يريدون حمايته ضد اللمس الذى يدنّس طهارته . ولكن

الصمت أمام عملٍ ما ليس حماية له ، ومن جانب آخر فإن النقد الجيد يدافع عن العمل ضد النقد الردئ الذى يتم دون معرفة بالحوار ، ودون أن نقول إن النقد عند استكشاف عمل ما فإنما يُخرج إلى الضوء ألوانا من الجمال يمكن أن تكون خافية على أعين القارئ العادى [١] .

رَسْم صورة جانبية لنفسية المتطفل على النقد ، مثلما فعلوا ، ووصفه بأنه حاقد وفظ وحاسد وجاف ، يعنى أن هذه الملامح مهنية وليست إنسانية . لماذا لا يؤخذ فى الحسبان عند تصوير الناقد تواضعه وكرمه ؟ . إن شارل دى بو أحد النقاد الذين يصنعون تاريخا فى عصرنا ، أعطى مجلداته السبعة فى النقد عنوانا متواضعا : « اقترابات Approximations » ، نقد يرى الأدب مكان « التقاء روحين » ، روح الكاتب وروح القارئ ، فى ضوء الحب .

لا ينقصنا اتهام النقاد بأنهم طفيليون فى مأدبة الفن ، وأن النقد نشاط العاجزين : « ينقد من لا يستطيع أن يبدع » ،

---

(١) هذه الخدمة العامة جلية فى نقد النصوص المحكمة ، كما فعل تيوفيل سبويرى فى نقد مالارميه ، ودامسو ألونسو فى نقد جونجرة ، وستوارت جيلبرت فى نقد جيمس جويس .

ومع ذلك فإن اتهامه بالجدب لأنه يشرح مطولا جمل الفنان ، يصطدم مع ضرورة أن النقد عندما يفسّر عملا فى حرية ، يمضى إلى ما هو أبعد من المبدع نفسه ، وعادة تكون إضافات النقد كبيرة جدا ، حتى أن أية دراسة جادة عليها أن تعترف بما قاله النقاد من قبل حول الموضوع الذى يعرض لهم [٢] . وحتى الكتّاب تعوّدوا أن يعترفوا بالتصويب الدقيق الذى يرسله النقاد إلى الهدف [٣] . وعند إخضاع الأسلوب للمجهر [٤] فإن النقاد يعطون معنى للتفصيلات التى يراها الأشخاص العاديون لا شئ أكثر من بلادة . وحتى لو كان الناقد عاجزا ، فالمهم ألاّ يكون أعمى ، وإذا لم يستطع فهو يعرف ، أليس هذا كافيا ؟!

---

(٢) ماريو فوبينى ، النقد والشعر ، فى Belfagor ، ١٩٥٠ ، العدد ٥ .

(٣) مثلا : صرح كارلو إميليو جادا بأن تحليل جياكومو ديفوتو لروايته « قلعة أودين » فى « الدراسات الأسلوبية الإيطالية » ، ١٩٣٦ كشف الملامح غير الملحوظة له نفسه ، ولكنها صحيحة . وصنع هنرى بربوس الشئ نفسه مع تحليل غير محمود لأعمال ليو سبيتزر ، وتوماس مان مع نقد روايته « دكتور فاوستوس » ونقد لوكاش .

(٤) هكذا يسمون سلسلة من دراسات النقد { مارسيل برجيه } حول كتاب « أيامنا هذه » .

فَلْنتخيَّل أن المبدعين اختفوا : حينئذ يصبح الناقد ولا شئ عنده يقوله .حسنا ، إذا اختفى النقاد فلأن المبدعين أيضا ليس عندهم شئ يقولونه ، ولكى يوجد العمل الأدبى يحتاج مبدعاً وناقدا . وبعد كل شئ ، فإن النقد هو الذى يسمع كل ما يجب على العمل أن يقوله ، ويقوم بمهمة أن يقوله بدوره إلى مستمع عظيم .

صحيح أن النقد يتأخر دائما فى الاعتراف بكاتب عظيم ، كما فى حالة ستندال ، ولكن بدون هذا النقد ، مهما تأخر ، يظل الجمهور العام أكثر تأخرا ، وسوف يواصل السير مع ذوقه العفوى ، وما كان يمكن له أبدا أن يكتشف ستندال .

افتراض أن العلاقة الوحيدة التى لا غنى عنها فى الأدب هى التى تكون بين الكاتب والقارئ ، أو لنَقُلْ بين المنتج والمستهلك ، هو تجاهل للواقع الإنسانى فى المحادثة . دائما هناك قراء يعلنون آراءهم فى الكتب التى يقرأونها (ودائما هناك كتاب لديهم شئ من حب الاستطلاع لمعرفة ما فى معمل رفاقهم ، ثم يعلقون بعد ذلك على ما رأوه) . ومن هذه الضرورة الإنسانية فى المحادثة يخرج النقد ، وبهذا المعنى ، جيدا كان أو رديئا ، لا يمكن أن نتخلى عن النقد : إنه جزء من الطبيعة الإنسانية .

فلنَستمعْ إلى هذا : الإبداع حيوى ، والذكاء مناهض للحيوية ، وإذن فالنقد مناهض للحيوية أيضا ، فهو فى جانب الذى يُضعف ، وليس فى جانب الحياة التى تُبدع . وكما أن الذكاء ليس وظيفة الحياة ، كذلك الجملة الذكية ليست طبيعية أيضا ، بالطريقة نفسها التى فيها من الطبيعى أن يرافق الانفعال القوى ملامحَ مفاجأة أوشحوب .

إلقاء ذنب سوءات الأدب على النقّاد – وهو باطل ، ولا مبالاة ، وتحكّم ، وغير مفهوم ، وغير مسئول ، ومزعج ، إلى آخره – يتطلّب أن نقرأهم أولا ، وأن نطيع أحكامهم ثانيا ، وليست لدى النقد القوة لكى يقتل الشعر ؛ وبعامة عندما يبدأ الشاعر كفاحه ينظر النقد إلى جانب آخر ، ثم يذهب ليحتفل معه بانتصاراته .

ومن الزيف أن يقال إن المبدعين وحدهم لهم الحق فى أن يمارسوا النقد – « نعم الشعراء يصنعون الشعر ، فمن أفضل منهم ليعرف كيف يصنعونه ومن أى شئ ؟ » – ولكن هذه قضية تستحق وحدها فقرة مستقلة .

٢ – نقد الفنانين :

يحكى سقراط فى دفاعه كيف أنه ليقيس حكمته ذاتها ذهب ليتحدث مع الشعراء ، يقول : « وأظهرتُ لهم الفقرات

الأكثر إتقانا فى كتاباتهم نفسها ، وسألتهم عن معناها ، واثقا أنهم سوف يعلمونني شيئا ، أتريدون أن تثقوا فيّ ؟ ، وخجلت من قولى ، ولكنى أعتقد أن أى واحد منّا يستطيع أن يشرح هذه القصائد بأفضل مما يستطيعه مؤلفوها أنفسهم . حينئذ لاحظت أن الشعراء يكتبون شعرهم بإلهام عبقرى ، وليس بإحساس عالم ، وأنهم مثل العرّافين والملهمين الذين يعبرون عن أشياء جميلة دون أن يفهموا معناها كاملا » .

وقد مرت تجربة سقراط هذه بعدد لا يحصى من القراء ، الذين يبحثون عن مفتاح العمل فى الكاتب مباشرة ، ولكن عبثا ! ، فحتى الكاتب نفسه لا يعرفه . ولكن لا أحد ينكر أنه إلى جانب هذه السلسلة الطويلة من الـ « لا أعرف » ، والتى نسمعها فى تاريخ المحادثات بين القراء والكتّاب ، توجد أخرى حيث نسمع الشروح المرضية من أفواه هؤلاء المبدعين . وهذه السلسلة الإيجابية توازى السلسلة السلبية ، وكلاهما له نفس العمر . وكان **أفلاطون** هو الذى جعل **سقراط** يتحدث بهذه الطريقة ، وكان أفلاطون شاعرا ، ويعرف كيف يوضح فى دقة معنى استعاراته ومجازاته .

نفهم تلهّف **فلوبير** عندما يرى النقد فى أيدى النحاة والمؤرخين ، ويصيح : « متى سيكون الناقد فنّانا ، لا شئ

أكثر من فنان ، فنان جيد ؟ ، أين النقد الذى يهتم بالعمل فى ذاته بطريقة قوية ؟ » . (ذكره أ . ريكاردو فى كتابه « النقد الأدبى » ، باريس ١٨٩٦) ، ولكن من المؤكد أنه كان دائما نقاد فنيون ، وليسوا دائما مهتمين بالعمل فى ذاته .

الفنانون يستطيعون إذن ، وقد لا يستطيعون ، أن يقوموا بالنقد الذاتى لأعمالهم ، تبعا لكل حالة ، وقائمة الشعراء الذين ينقدون أنفسهم تضم أسماء كبيرة وقديمة . وقد سخر كروتشه من جاك مريتين لأنه قال إن الشعر حقق لأول مرة إحساسه بنفسه مع بودلير ورمبو [٥] . والحق أنه كان يثرثر ؛ فالشعراء الذين أحسوا بالشعر موجودون فى كل العصور والأمكنة مثل : دانتى ، وسان خوان دى لاكروث ، وشيللر ... ولكن ربما فكّر شاعر من أيامنا هذه فى إبداعه نفسه ، وأحسّ كما لو أنه كان سلفا مباشرا لإدجار ألن بو فى كتابه فلسفة التأليف ، والذى أثر فى الرمزية الفرنسية ، وبالتالى فى كل الأدب الغربى ، وجعل من موضوع النقد الذاتى فى الأدب طرازا يُحتذى . وثمة نماذج ممتازة من الكتّاب المعاصرين ألقت نظرات عميقة على أعمالهم ذاتها :

---

(٥) النقد ، نابولى ، ١٩٣٩ ، عام ٣٧ .

هنرى جيمس ، وريلكى ، وبروست ، وبيراندللو ، وجويس ، وفاليرى ، وأوناموتو ، ومع كل هذا فإن نقد الفنانين الذاتى ليس أعلى من نقد الدارسين ؛ فالأدب ليس نتاج الكتّاب فحسب ، وإذا كان من الحق أن الكتاب يبدعون فمن الحق أيضا أن القرَّاء يعيدون إبداع ما يقرأون ، وبهذا المعنى تكون لديهم معرفة كافية للحكم عليه .

عندما ينقد المرء نفسه ذاتيا ، فأول ما يصنعه الكاتب هو أن يبسط نفسه ، كما لو كان فى حوار داخلى ، بين « الأنا » وهو المنتج ، وبين « الأنا » الآخر ، وهو المستهلك ، وهكذا تلتقى فيه الدورة الاجتماعية التى تميز الأدب : شخص يعبر عن نفسه ، لكى يُحْدث فى الآخر ، عندما يقرأ العمل ، تجربة شبيهة ، وعندما ينقد الناسخ نفسه فهو يفعل ذلك كما لو كان شخصا آخر .

فى الفصل الأول ، من المشهد الثانى ، فى مسرحية The Barretts of Wimpole Street لمؤلفها رودلف بيسيير تظهر إليزابيث بَريت ، وهى تطلب من روبرت براونج أن يوضح لها بعض أبيات سورديللو ، وبعد أن يقرأها ، ويعيد قراءتها يحاول عبثا أن يَفهمها ، ويصيح الشاعر : « حسنا يا آنسة

بريت ، عندما كتبت هذه الفقرة ، اللّه وحده وروبرت براونج كانا يفهمانها ، أما الآن فاللّه وحده يفهمها » . فالنقد الذاتى للكاتب ، إذن ، ليس مختلفاً فى ماهيته عن أى نقد آخر ، وليس بالضرورة أفضل من غيره ، نعم ، الكاتب أكثر قربا من عمله ، ولا يراه دائما بالموضوعية المطلوبة .

أما أن النقد يمكن أن يُقدَّم فى شكل فنى ، فلا أحد يشك فى هذا ، فقد كان هناك نقد فى صورة قصائد ، (مثل : هوارس ، ولوبى دى بيجا ، وبوب ، وغيرهم) . ولكن الفنان عندما يقوم بالنقد يتخذ فى الحال موقفا ثقافيا : لا يبدع عالما وهميا ، وإنما يعرض معرفة موضوعية على نحو ما . هذا ، مع أن الفنانين عندما يقومون بالنقد إنما يبررون مواقفهم الأدبية نفسها ويفسرونها ، مثل دانتى ، وفيكتور هيجو ، وإليوت ، وغيرهم . ونشير بخاصة إلى بروست من بين الكتاب الذين عرفوا كيف يفهمون ذات إبداعهم ، وقد بدأ بروست ناقدا ، وحتى ناقدَ نقّادٍ ، ولنتذكر صفحاته عن رسكين وسنت - بيف ، ثم مضى من النقد إلى الرواية ، وفى الرواية أعطانا خلاصة فكره النقدى ، نقدا بالغ الثراء ، معقدا وعميقا حتى أنه حيَّر النقاد المحترفين .

٣ - النقد العلمى :

إذا كان من غير العدل أن نخص الفنانين بالنقد ، فليس من العدل أيضا أن نوقفه على العلميين ، وعن القيمة الجمالية لا توجد معرفة دقيقة ، وقد أخضع هربرت دينجل أستاذ فلسفة العلوم ، ما يُسمى بالمناهج العلمية فى دراسة الأدب لتحليل « علمى منطقى » دقيق ، وقارن بينها وبين مناهج العلوم الحقيقية ، وكانت نتيجة مقارنته - فى « العلم والنقد الأدبى » ، لندن ١٩٤٩ - سلبية : ليس هناك علم أدب ، ولكى يكون للأدب علم من الضرورى أن يصبح أولا علم نفسٍ للإبداع الفنى . وفى الحقيقة ، لاسنت - بيف اعتقد أن سيرة الكاتب يمكن أن تفسر أعماله ، ولاتين اعتقد أن تأثير العرق والوسط واللحظة على الإنسانية يمكن أن يفسّر الكاتب . ولا تابِعوهما - برونتيير ، وبورجيه ، وهنكين - يقولون أيضا بتطبيق مناهج العلوم الطبيعية ، ولكنهم وقفوا عند مجرد إشارات فحسب .

كان ر . ج مولتون أكثر وفاء لطريقة تصرُّف العلوم عندما أشار إلى ضرورة دراسة الأدب استقرائيا ، مستخدما الفروض ولكن خطته كانت مجرد تعبير عن رغبات . وفى العام الأخير

كان إ . أ . ريتشاردز هو الأكثر قربا إلى المنهج العلمى ، ولو أنه أدخل فى أسبابه مفاهيم شبه علمية ، وعمليات مناهضة للعلم ، وعلى خلاف العلوم الوضعية فإن تطلعات «علوم الأدب » لا تستهدف تكديس نتائجها ، كل واحد مستقلا عن الآخر ، يبدأ وينتهى مع الباحث الذى يثيره ، لأن العلم ينشئ علاقات بين المعلومات المقبولة من الجميع : إنسان يحس بالحر وآخر يحس بالبرد ، ولكنهما كليهما يمكن أن يتلاقيا فى معرفة الحر علميا عندما يقرآن ميزان الحرارة . أما فى الأدب فليس ممكنا الربط بين الظواهر المختلفة بهذه الطريقة التى يمكن أن توصلنا إلى موافقة مشتركة ، وإلى الإقرار بصفات ثابتة : ليس هناك ميزان حرارة أدبى .

العلم يمكن أن يتخصص فى فرع بعينه ، ولكن إذا كنا بصدد علم النبات ، ولنضرب لذلك مثلا ، فإن عالم النبات لا يحاول فصل الزهور المختلطة طبقا لذوقه الشخصى . أمّا دارسوا الأدب - وهم جنّانون أكثر منهم علماء نبات — فيختارون حقولهم حتى قبل أن يبدأ العمل ، واختياراتهم ذاتيه إلى حد بعيد ، وذلك هو الفارق . يقول دينجل : « ولو أنه لا يوجد للأدب علم ، فمن الخير أن ندرس الأدب مستغلين بعض مبادئ التفكير العلمى ومناهجه » .

٤ - وظائف النقد :

وظائف النقد عديدة ، ومجرد عرضها فحسب يشغل عدة صفحات ، هيًا نوازن بين بعض الوظائف التى تنتسب إليه :

- أن يخبرنا عن عملٍ ما لم يُقرأ بعد (ولكن النقد لا يطمح فى أن يعفى أحدا من قراءة النصوص ، فضلا عن أن بحثا فنيا مفصلا نقديا يصبح لا معنى له إذا كان من يقرأه لا يعرف الموضوع مباشرة) .

- أنه طريقة للتعليم ، وطريقة للإعلام ، وطريقة لإقناع الآخرين كى يفكروا مثلنا . (ولكن إذا كان النقد مقنعا فإن ذلك يحسب لصالح المؤلف الأصلى ، وليس لصالح الناقد)

- أن يقود الكتّابَ أنفسهم . (ولكن النقد يحتفظ للأدب باحترام زائد ، فلا يجتاحه عقيديا لكى يفرض عليه كهانته الذاتية) .

- أن يبعد بمسئولية شرطى ما هو جميل عما هو قبيح . (ولكن إذا كان هذا هو كل شئ ، يصبح النقد غير ضرورى ، لأن ذوق أى قارئ يمكن أن يقوم به) .

● أن يتواصل العمل الأصيل مع انطباعات مختلفة وتعليقات جمالية . (ولكن لا أحد يواصل الشعر إلا إذا كان شاعرا ، ولا يستطيع الناقد أن يخادع الشاعر فى طيش ووقاحة ، ومن غير احترام ، وأن يحل مكانه ويغنّى مثله) .

● أن يفسر حدسا شاعريا أصيلا ، وأن يقدم لنا معادلا منطقيا له ، فى شكل نثرى تعليمى ، وبهذه الطريقة يعلمنا القراءة . (ولكن لا يمكن ترجمة الشعر إلى ما هو مناقض للشعر ، ولو أن هذا التكوين مفيد ، ولكنه يظل فنا خالصا للقراءة ، ولا يبلغ أن يكون نقدا) .

● أن يُستخدم لإصلاح العادات . (ولكن إذا أصبح النقد منبرا ، أو محكمة ، أو كرسيا جامعيا ، حينئذ يجب أن نضعه فى مكانه ، فى داخل الكنائس ، أو الأحزاب السياسية أو المدارس) .

● أن يجمع الآراء المتتابعة التى صدرت عن قيمة العمل نفسه وأن يوازن بينها . (ولكن القيام بهذا هو تاريخ النقد ، وليس النقد نفسه) .

● أن يقوِّم كل التراث الأدبى طبقا لمبادئ موضوعية وتقليدية (ولكن الناقد شخص حى ، وهو ليس ما ندعوه « مبدأ » . إنه الذى يجب أن يصدر الحكم) .

● أن يُعنى بالأعمال المعاصرة التى أهملها التاريخ ، وعلم اللغة ، وعلوم الماضى . (ولكننا نعطى النقد نفس ما نعطيه للماضى أو الحاضر ، لأنه دائما يواجه الأعمال مهما كانت قديمة أو جديدة) .

● أنّه أمين يحرر قبل أن تملى عليه الرأىَ الذى سوف يشكلّه الرأى العام من كل النماذج . (ولكن النقد لا يمكن أن يصغر إلى عمل يسبق الرغبات الشعبية) .

● أنه يجب أن يضئ العمل ، تاركا للقارئ حرية أن يكوّن رأيه التقويمى . (ولكن أشعة النور التى يُضيئها الناقد تحملنا فى اتجاه القيمة) .

● أن يفهم بناء العمل الأدبى ، بناء ترتبط عناصره وظيفيا فيما بينها ، طبقا لبعض قواعد التعبير وصلابة البناء (ولكن هذا الفهم يجب أن يكون تقويما أكثر منه شيئا ينتسب إلى عالم الظواهر) .

● أن يوجه الجمهور القارئ ، وأن يعمق كفاءته فى التذوق . (ولكنه سوف يحقق هذا فقط ، إذا أدى سلفاً وظيفته بدقة ، وهى تصنيف عمل ما) .

● أن يرسّخ طبقة من الفنانين العظام ، وأن يسمح لنا لا أن نحكم بين سوفوكل وشكسبير ، أو بين ثربانتيس وبروست ، أو بين دانتي وجوته ، وإنما أيضا أن نجعل نتاج اليوم موضع التجربة ، فى مواجهة هذا الماضى المتدّرج . (ولكن النقد ، ولو أنه تقويمى ، لا يوازن بين المتازين لكى يقيس درجات امتيازهم ، فالنوعية لا تقبل القياس) .

● أنه نوع أدبى آخر ، متخصص فى إدراك أن « نعيش » الأدب الذى كتبه آخرون . (ولكن النقد لا يقف عند تسهيل عيشنا ، وإنما أيضا يربط بين الأعمال فى تاريخ موضوعى) .

● بعد وزن هذه الحجج ، وتمييزها موافقة ومعارضة ، والتى يمكن أن نضيف إليها حججا أخرى كثيرة . يمكن أن نقول إنها تدور حول ثلاث وظائف هامة :

● وظيفة نَسْخيّة ، وبها يردُّ الناقد فرديا على العمل الأدبى الذى قرأه ، وتذوقه ، وعاشه ، وجعل منه عمله . (حتى لو رفضه فيما بعد) .

● ووظيفة تفسيرية ، يرفع الناقد بواسطتها سقّالة البناء ، ويبنى فصله ، ويفسر العمل للجمهور .

● ووظيفة تقويمية يكون فيها الناقد قاضيا .

ومن بين هذه الوظائف الثلاث ، فإن الثالثة فقط - وهى التى تقول لنا عن عمل ما هل هو جميل أم لا - يبدو لنا أنها خاصة بالنقد . ومن هنا فإن كفاءة نقد ما هى كفاءة القاضى شخصيا ، لا أكثر ولا أقل . وفى المرحلة الأخيرة من العرض، هناك طرازان من النقد فحسب : نقد نابغة ، ونقد بين بين .

وسوف نرى فى الفصول التالية أن من يتطلعون فى النقد إلى موضوعية العلوم يقولون بطلاق النقد الجمالى . وسنرى أيضا أن ما يصنعه هؤلاء الأشخاص هو التقليل من احترام وظيفة النقد التمييزية أو إخفاؤها ، وليس إلغاءها ، لأننا عندما نختار عملا ما لتفتيته فإننا نحكم عليه بأنه عمل ذو قيمة جمالية .

فى التطبيق ، حتى النقاد الذين يزهون بأنهم « علميون » ينشطون حول المؤلفين أنفسهم ، وحول الكتب ذاتها ، التى تجذب النقاد الآخرين ، الذين يبدأون فى أن يقولوا لنا صراحة ما إذا كان هذا الكلام المكتوب ينتمى إلى مستوى جمالى أم لا .

• علم القيم الجمالى والناقد :

علم الجمال هو موضوع الفلسفة وليس النقد ، ومع ذلك من الأوفق أن يكون الناقد مستعدا ليقدم أوراق اعتماده : على أى نظريات القيمة يعتمد فى أحكامه الأدبية ؟ .

إن إرادتنا تحس برد فعل أمام شىء ما فتقول : « أحبه أو لا أحبه » ، وإذن فنحن نقوّم ، وغاية التقويم الإيجابى أن ننسب إليه « قيمة » : الرفاهية ، السعادة ، الحب ، القوة ، العدل ، الصحة ، الخير ، الحق ، الجمال (٧) . هذه القيم ، هل هى ذاتية ؟ إنها دون شك تنشأ فى داخل الإنسان الذى يقوّم ، ولكن ، أليست هى أيضا صفات موضوعية كما فى حالة الذهب الاقتصادية ، التى ترتبط بندرته ، أو كما فى حالة تعبير فنى نادر لا مثيل له ؟ القيم ، هل هى نسبية ؟ ، بدون

(٦) انظر مقالى : « معمل مرسيل بروست » ، كتب الغرب العظمى ودراسات أخرى ، المكسيك ١٩٥٧ .

(٧) أليخندرو كورن ، علم القيم الجمالى ، لابلاتا ١٩٣٠ ، وانظر دراستى : «علم الجمال عند كورن » فى « آحاد الأستاذ » ، مكسيكو ١٩٦٥ ، والمصادر المتصلة بمشكلة القيم يمكن أن توجد فى مداخل الفلسفة وعلم الجمال المتداولة . وفى « علم الأخلاق » لماكس شيلير يوجد عرض طيب للمشكلة .

شك نحن نقوّم من الظروف ما لم يُقدَّر لنا أن نعيش فيه ، وبهذا المعنى فإن القيم ترتبط بالظروف التاريخية والاجتماعية . ولكن هكذا ، وكل شئ ، نحن محصورون ، كما كنّا ، فى إمكانات مرتبطة بالظروف إلى حد بعيد . ألا نلمح فى العمق وفى أعلى ، القيم المجرّدة ؟ . وفى كل حادثة ألا توجد حالة طبيعية إنسانية أساسية تجعلنا عند الاعتراف بالقيمة نحس أيضا أنها صالحة لقيم أخرى ؟ .

واضح أن هذا الشعور بعالمية القيمة الخيِّرة وخلودها يمكن أن يكون برهانا ، لا على أن القيمة الجمالية موجودة ومستقلة عنا ، وإنما على أن عاداتنا أقنَمت مضمون الفكر ، وحتى لو قبلنا بأن الإنسان مصدر القيم ، ألا يمكن أن يتدفق عن هذا المصدر ، إلهاماً أو بقوة شئ ميتافيزيقى ، شئٌ يجذبنا إليه من أبعد أغوار أعماقنا ؟ وإذا كان الإنسان يمضى نحو غاياته ، وبأحداثه سوف يبنى نفسه تخطيطا ، ألا يمكن القول أيضا إن القيم تشيع لأنها ، على نحو ما ، تعطينا فى آن واحد ، ما فى الداخل وما فى الخارج ، ومن الدافع ومن الغاية ؟

القيم الجديدة ، أو فَلْنَقلْ الأسلوب الجديد ، هل تفتح أمام رؤيتنا مناطق توجد موضوعيا وتنتظر من يكتشفها ؟ أم أنها

إبداعات جديدة ؟ هل هناك قيمة واحدة فحسب ، ندرك إشعاعاتها على نحو متفاوت ؟ على النقيض ، ثمة قيم كثيرة ، هل هناك صراع بينها ؟ نعم ، عمل أدبى جميل ولكنه غير أخلاقى ، حقيقى ولكنه محزن ، وغيرها .

فى حالة الصراع بينهما ، ماذا نفضل ؟ هل هناك درجات بين القيم ؟ إذا كانت هذه توجد ، ماذا ترى لتنظيم هذه القيم ؟ هل الحقيقة تساوى أكثر من الجمال ؟ وهل الجمال يساوى أكثر من العدل ؟ . لنَفْترضْ عملا أدبيا ، وبالتحديد يجب أن يكون جميلا ، ألا تتوقف « عظمته » على التناسق الذى تلتقى فيه قيمة الجمال إلى جانب بقية القيم ؟ . عندما يصرح الناقد : «هذا عمل ثمين » ، ماذا يريد أن يقول ؟ هل لأن العمل صادق فى طريقة نسخ الواقع والرمز إليه ، أيًا كان هذا الواقع ؟ هل جَذَب القارئَ بتأثيرات لطيفة ، وقدّم له خدمة لكى يعيش حياته على نحو أفضل ؟

هل فى العمل قوة تعبيرية كافية لتنتقل إلى أعماق من يقرأها صورة التجربة التى حدثت من قبل فى أعماق كاتبها ؟ هل يشكّل العمل كل العناصر فى وحدة فنية محكمة بطريقة يستقر فيها الشكل متميزا ؟ أنحن أحرار فى اعترافنا بالقيم؟

هل نستطيع أن نغيّرها فى حرية ؟ على النقيض ، إذا كان كل واحد وُلد ومعه طريقة للتقييم ، من غير رشوة دفعها لأحد ، ألا يبقى النقد محصورا فى محادثة زائدة عن الحاجة بين أشخاص متشابهين على نحو ما ، دون أمل فى تربية أحد أدبياً ؟ . الناقد عندما يقوّم عملا ، هل يدرك قيمةً فى هذا العمل ، أو يستنتجها من تأمله ، باحثا عن قيمة له فى جهازه العقلى نفسه ، وهو المتخصص فى التمييز بين التذوق والكراهية ؟ ..

إليك قليل من كثير من أسئلة علم القيم الجمالى التى يجب على الناقد أن يخطط لها ، اعرِفْها أو دَعْك منها ، وفى كل مرة يجيب عن أحد هذه الأسئلة ، سوف يكون مصحوبا بمذاهب فلسفية رصينة . لأنه طبقا لما قلناه ، يعود إلى الفلسفة - نظرية القيم وعلم الجمال - تحقيق قيمة الجمال . فالنقد لا يحتاج إلى الذهاب إلى أصل المشكلة : يكفيه أن يقول لنا: هل هذا العمل أدب أم لا .

يبدو ذلك عملا سهلا ، ولكن الأمر ليس كذلك ، ليس أسهل من إثبات الجمال إلا إثبات القيم الأخرى : الخير والحق والعدل . وهذا الإثبات يتطلب ضميرا مترددا قادرا على الكفاح ضد الميول الذاتية ، وضد ضغوط البيئة الثقافية .

الذين يختارون أمثلة من الأحكام العفوية والمرتجلة وغير المسئولة ، مما يُلقى فى الصحافة عادة ، للتهوين من شأن النقد - وهو طراز من النقد مجرد عرض لطرق المحادثة فيما يرى تيبوديه - يجب أن يقبلوا أيضا أنهم فى الصحافة يحاورون ويخلطون ويتزيّدون عما إذا كان افتراض ما حقيقيا ، وعما إذا كان حدث ما أخلاقيا ، وعما إذا كان قانون ما عادلا : هل لهذا سيفقدون احترام الفلسفة ، أو الأخلاق ، أو السياسة ؟ هنا ، إذن فقط ، علينا أن نأخذ فى الحسبان النقاد المتردّدين .

لا يكفى أن نحترم « حكم التاريخ » فى المقام الأول ، لأن معرفة التاريخ أيضا مشكوك فيها . فالتاريخ يصرح بتأثير بعض الآثار ، وعندما يختار هذه الآثار دون غيرها ، فإنما يتطلب ، بطريق غير مباشر ، إثبات قيمة . ولكن الناقد يتأمل هذه الآثار مباشرة كقيمة فى نفسها ، ورأى الماضى لا يعفى الناقد من متطلبات الحاضر : أن يُقدّر على مسئوليته ومخاطرته . ونجاح عمل ما لا يرتبط بأذواق المعاصرين - ولم يكن لوبى دى بيجا يحب دون كيخوته - وإنما بقيمته الموضوعية ، موضوعية فى نطاق نسبية الإنسانيات .

قيمة عملٍ ما ليست مطلقة ، ولكنها أيضا ليست ذائبة فى ردود فعل عصبية لأى أحمق ، هى نسبية ، أو إن شئت شكل

عقلى يقتضى طبقة ، نسبية ولكنها ليست تشويشا غير واضح المعالم وفوضى . يوجد قانون الأعمال الخالدة ، والخلط بين ما هو جميل وما هو قبيح لا يحدث كثيرا ، كما يفترض الذاتيون مهما كلفهم الأمر . والعمل الجميل لأنه أشد تعقيدا وعمقا يثير أيضا احتراما متباينا ، لأن النقاد ينظرون إلى هذا الجانب أو ذاك ، بهذا المستوى من العمق أو ذاك أيضا .

٦ - أوهام النقد :

كلنا ، أو معظمنا تقريبا ، لدينا وعى جمالى : يسمح لنا بأن نتذوق عملا ما ، أو نشمئز منه ، وقلة لديها وعى جمالى يصارع ضد الاختيارات الخاطئة ، وبخاصة ضد ضعفنا نفسه ، وإذا أراد الناقد أن يصوغ أحكاما فيجب أن يتجنب الأوهام قبل أى شئ .

أحد هذه الأوهام الاعتقاد بأن الأعمال الأدبية يجب أن تُصنف طبقا للأنواع التى تنتمى إليها ، كما لو أن الأنواع ، وهى مجرد مفاهيم عقلية ، تستطيع أن تضفى عليها الجودة أو تنزعها عنها ، وبدل أن ينظر فى داخل العمل يقرأ العنوان الخادع الذى ألصقه بعض المؤدبين بالأدب .

ويصدر عن هذا الوهم وهمٌ آخر : الاعتقاد بأنه توجد طبقية بين الأنواع ، فنوع الرواية مثلا يساوى أكثر من نوع القصة ، وبالتالى لا بد أن تضع أفضل قصص بورخس تحت أسوأ روايات هيجو وست ، بعدة درجات .

وثمة وهم آخر : وَهْم أن القيمة الجمالية يجب أن تقوَم طبقا لخدمتها ، أو عدم خدمتها ، لقيم تعتبر أعلى . ومن هنا جاء الاتجاه (الذى يجب على الناقد أن يقاومه) إلى إدخال اعتبارات ذات طابع أخلاقى فى دراسة النقد . أن يقول لناأحد إن هذه الرواية أخلاقيا مثالية ، أو النقيض ، ليس نقدا أدبيا وإنما تصرف عملى لصالح الخير .

وهمٌ آخر : أن هناك عصورا وحركات ومدارس ، وموضوعات ، وأشكالاً ، حققت جمالا رفيعا ، وأن هذا الجمال شع فى ديمقراطية على كل الأعمال التى تحتمى تحت كل واحدة من هذه المفاهيم التجريدية . (دون أن نلحظ أن هذه الأعمال ، أحيانا ، موجودة هناك لمجرد مخاطرة خارجية ، وليس لمزايا ذاتية) .

٧ - ضعف النقد :

لا يجب على الناقد أن يأخذ حذره من هذه الأوهام فحسب ، وإنما عليه أيضا أن يحذر إغراء التراجع أمام الأحكام السهلة

وضد ضعف الآراء . مثلا : الطرز الشائعة ، والذوق الشعبى وذوق السلطة (المؤدبون ، والأكاديميون ، والأساتذة ، والنقاد الذين لا خلاق عليهم) .

أو الاعتقاد بأن كاتبا عظيما يكتب دائما أشياء عظيمة ، ومن ثم يجب أن نثبت له الجمال فى كل ما يكتب . (أو العكس : أن ندين عملا خاصا لا لشئ إلا لأن كاتبه فى بقية نتاجه لا يستأهل منا احتراما) .

أو الخوف من الالتزام بإعطاء أحكام جديدة ، وربما مدهشة .

أو الحياء من الاعتراف بأنه لا يرى قيمةً فى عملٍ كل العالم يرى أن له قيمة .

الرغبة فى الاحتفاء بالمثل العليا فى عمل ما يثير حماستنا ومن ثمّ نبالغ فى قيمتها .

أو الحنين إلى ما هو تقليدى ، والذى يجعلنا نشك فيما هو جديد . (أو العكس ، أن نقطع الصلة بكل جديد لا لشئ أكثر من كراهية الماضى) .

أو نشعر بالعرفان لعمل يداهن مشاعرنا الأكثر اعتزازا .

أو أننا لا نستطيع أن نكبح شعارات الحياة السياسية والدينية ، وأن نتعامل مع الأعمال كما لو كانت شخصيات منتسبة لحزبنا أو كنيستنا أو نافرة منهما .

أو تكوين حلقات ، أو جماعات ، أو أسر ، أو ندوات أدباء أو فنانين ، وأن ندعها تؤثر فينا عبر الصداقة أو العداوة الشخصية .

أو المبالغة فى تقدير وظيفة النقد نفسها ، والرغبة فى التوجيه بالأمر والنهى ، لا ذوق القرّاء فحسب ، وإنما أيضا الحماسة الخلاّقة عند الكتاب .

أو استغلال منهج ما (الاجتماعى والنفسى) حتى يفقد فعاليته التى تكون فعّالة حين يُستخدم بفطنة ورصانة .

٨ - قائمة تساؤلات الناقد :

إذا انتصر الناقد على كل الأعداء الذين طوّقوه ، وانتهى إلى وضع تسمح له ظروفه بأن يرد على الأسئلة الآتية :

١ - ماذا كان غرض الكاتب ؟

٢ - هل استطاع أن يعبر عنه ؟

٣ - أيستحق ما كتبه العناء ، إذا أخذنا فى الحسبان المستوى الفنى لعصره ؟

٤ - أى مدلول ثابت يحتله العمل فى تاريخ الأدب ؟

إنها قائمة من التساؤلات التى تسمح لنا بالصعود ، درجة فدرجة ، إلى هذه النقطة حيث تكون النظرة إجمالية ، ومن ثم يكون الحكم أكثر إقناعا ، فَلْنتصورّ أيّة حالة . لقد عرفنا عن طريق المناجاة أن نية الروائى الشاب فى أيامنا هذه كانت كتابة رواية علمية على طريقة الخيال العلمى عند هـ . ج . ويلز . وذلك لا يقول لنا ما إذا كان قد حقق غايته ، فَلْنفترض أنه كذلك . يبقى بعد ذلك احتمال أن جهده كان سطحيا . أيستحق العناء أن نقفز إلى الخلف ، وأن نعود إلى مواقف ومشكلات وحلول حدثت منذ أكثر من خمسين عاما ؟ . وعلى الرغم من أشكالها القديمة فالنتيجة أن الرواية الجديدة ممتعة حقا ، وعلى الناقد أن يسأل نفسه عما إذا كانت قيمتها فى أنها تقليد ذكى لهزل ويلز وسخريته ، أو أنها طريقة لإعادة غرس الموضوع فى مصطلحات الفيزياء على أيامنا - وكان ويلز يجهلها - أو تدريب على إعادة كتابة ويلز في أسلوب مناهض لأسلوب ويلز ؟ أو أية إضافة أخرى تثبت عن طريق التجربة أن للرواية الجديدة مكانا استثنائيا فى تاريخ الأدب ؟ .

تلك هى قائمة أسئلة الناقد .

والإجابة التى يعطيها الناقد عن هذه الأسئلة يجب أن تنطلق من ملاحظة الأعمال الأدبية مباشرة وليس من البحوث النظرية فلسفية أو تاريخية أو أخلاقية . ولنضرب مثلا للنقطة الأولى: لا يأخذ الناقد فى الحسبان النية « الواقعية » ، التى يعرفها أو يظن أنها التى تشجع الكاتب ، وإنما يهتم بالنية « المثالية » كما تتجلى فى عمله ، وتصبح موضوعية ، عمل هو فى ذاته بناء مقصود .

والنية الواقعية - الثابتة فى رسائل ، أو فى مناجاة ، أو فى غايات مسجلة على هامش العمل ذاته ، أو فى نقد ذاتى أو خطط طموحة إلى حد ما ، وتنتمى إلى سيرة الكاتب الخارجية . والبنية « المثالية » هى التى توحد التحريرات المتوالية لقصيدة أو رواية ، وتضفى عليها معنى ، وهذه يبرهَن عليها من داخل النص .

إذا كان فهم النص يعنى قبول العمل كواقع ضرورى يجب أن نتسامح فى وجوده ، لأنه لا يوجد شئ آخر ، فذلك يعنى حينئذ أن الناقد لم يفهمه ، وأفضل منه التراجع أمام العمل ورؤيته من بعيد كشئ محتمل وسط فراغ واسع مفتوح أمام كل الاحتمالات .

• الفصل الثالث

طرق دراسة النقد

فى الأعوام الأخيرة ظهر نقد النقد وهو يهدد بأن يصبح علما جديدا ، ونشير فيما يلى إلى بعض طرق دراسة النقد :

١ - نقد النقد :

إحدى الطرق تتمثل فى اختيار نصوص عدد قليل من كبار النقاد فقط ، وفك رموز مفاهيمهم الفردية عن العالم ، ونظرياتهم عن الأدب ، وقوائم قيمهم وأساليبهم ، أى أن نصنع مع النقاد ما يصنعه النقاد مع الشعراء ، أبحاث مستوعبة عن : كولردج ، وسنت - بيف ، ودى سنكتيس ، وبرونتيير ، وأرنولد ، وبراندس ، وكروتشه ، ومينينديث بلايو، وفيجيريدو ، وتيبوديه ، وبدرو إنريكيث ، وأورينيا ، وسبيتزر .

ومن نقد نقاد معينين ، يمكن أن نعبر إلى نقد أكثر تجريدا ، إلى نقد النقد ، وقد سمى الألمانى سيجفريد ملتشينجر أحد

كتبه ، بالدقة : « نقد النقد » . ذلك لأن النقد الحر ، وقد توقف فى ألمانيا منذ عام ١٩٣٣ بسبب النازية ، لم يستطع أن يسترد عافيته بعد هزيمة هتلر عام ١٩٤٥ . ويعتقد ملعشينجر فى تفاؤل أن « نقد النقد » يجب أن يأخذ على عاتقه مسئولية المهمة الضرورية العاجلة بإرساء « مستويات نوعية » مستقلة عن كل الاتجاهات ، « وبما أن الأدب فى عصرنا جمّع كثرة من القيم تسمح بالتقاء الكلاسيين والمحدثين ، وتقبل الاتجاهات الأكثر تنوّعا ، فقد أصبح فى إمكاننا إنشاء «مستويات نوعية » بسهولة لم تتوفر يوماً . (انظر إضافته فى : موقف النقد الأدبى ، فى الجلسة الأولى للحوار العالمى حول النقد الأدبى ، باريس ١٩٦٤) .

سوف يكون مبالغة أن نطلب من النقد أن يفتش جيوبه ، وأن يخرج على الأقل قائمة بالقيم الجمالية المطلقة ، ويكفى أن يتحرك الضمير لكى يعترف لنا بشىء متواضع جدا : مبحث نقدى فى مبادئ العلوم مثلا ، يوضح بأمانة حدود معرفة النقد الأدبى . ويتعلق بعامة بأعمال تتجاوز النقد ، فهم ينقدون ما هو خارج النقد وبعيد عنه ، مثلا : قصيدة أو رواية ، ولكن بدل أن ينقدوا عملا خياليا سوف ينقدون عملا

هو بدوره ينقد عملا خياليا ، وما يصنعونه هو ما ندعوه « نقد النقد Metacritica » . ويمكن أن ندعوه « ما بعد النقد » ، وهو العمل الذى يشير إلى نقد آخر ، وهذا بدوره لأنه موضع التحليل يمكن أن نسميه « نقد - غاية » ، وكلا المصطلحين ، وأخذناهما بمزاج رائق من الفن العسكرى الخاص بالنقل ، مرتبطان ، فمصطلح « ما بعد النقد » يتطلب أن نذكر « النقد - غاية » ، والنقد فحسب يمكن أن ندعوه أيضا « نقد - غاية » إذا كان هدف التحليل « ما بعد النقد » : هل هذا مفهوم .

٢ - تاريخ النقد :

طريقة أخرى ، هى إعادة بناء تاريخ النقد ، وهو تاريخ عريض لم يقدّره الأدب جيدا ، وكان هناك من أسقطه من الغربال .

يرى **أفلاطون** (٤٢٧ - ٣٧٤ ق . م) أن الشعر مهما كان إلهاما نوع من الجنون أو احتدام إلهى غير منطقى ، ولابتعاده عن الحقيقة لا يصلح للاستخدام فى التعليم ، ويصبح أيضا خطرا على العادات ، والشاعر يحاكى أشـيـاء هى بدورها نسخ مجردة من الأفكار المطلقة ، وهكذا الفن الأدبى ،

« أدنى يتزوج من أدنى ، ويحمل بأولاد أدنَوْن » . ويجب على الدولة أن توجه هذا الأدب ، ومن هنا يكون الرأى النقدي اجتماعيا .

ويرى أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) أن المتعة التى يمنحها لنا الأدب مصدرها قدرتنا الطبيعية على محاكاة الواقع وأن نحاكى فنيا البشر والمواقف التى يمكن أن تكون أفضل أو أدنى مما هى عليه فى الحياة اليومية (مأساة أو ملهاة) ، فالأدب يشكّل التجارب الإنسانية العفوية ، وعندما يصوغهما لا يتوقف عند مجرد رواية ما حدث ، وإنما يحدثنا أيضا عما يمكن ، أو يجب ، أن يحدث . فالتاريخ يحكى الخاص ، والشعر ، وهو أكثر فلسفة ، يحكى العام . والشاعر ليس مجنونا ، أو بلا أخلاق ، ومحاكاته ليست مجرد نسخ للأفكار المطلقة ، ويجب أن نحكم عليه من خلال مواهبه المنسجمة مع البيئة التى صوّرها .

أفلاطون وأرسطو يصفان إذن المعنى النظرى والعملى للشعر ، وتسمع صدى هذا الوصف عبر كل أنحاء العالم القديم ، عند هوراس ، وكينتيليا نو ، وأفلوطين ، ولونجينو ، وتبلغ مواقف هوراس ولونجينو أقصى حدود التطرف .

ويعتقد هوراس (٦٥ ق . م - ٨ م) أيضا أن الأدب محاكاة ، ولكنه لا يحاكى الطبيعة فحسب ، وإنما يحاكى الأدب نفسه أيضا ، ويؤمن بنماذج الماضى الإغريقية ، ويحول فضائلها إلى قواعد . وكتابه « فن الشعر » ينهض على أساس من معرفة الحياة وتعلّم الفن . وهو محافظ ومعتدل ، ومفكر ومعلّم ، والتلمذة المجتهدة تساوى أكثر من الخيال الأصيل .

ويفضل لونجينو (٢١٢ - ٢٧٣ م) الاستمتاع بتعبيرات العباقرة الممتازة ، الذين يرتفعون محلّقين ، ويتركون على الأرض ، فى أسفل ، قواعد معاصريهم ، ونقده نقدُ إنسانٍ سليم الذوق ، ذوق سليم تكوّن عبر تجارب قراءات عريضة . وتفتنه بقوة فقرة ، أو جملة ، وهّاجة البريق فريدة . وهذه اللحظات الأدبية الممتازة والرفيعة يمكن الحكم عليها موضوعيا لأنها باقية رغم الدراسات المتكررة ، وتغيّر الأنماط ، وتنوّع العصور والثقافات واللغات . الأدب العظيم يذهلنا لأنه قمة التعبير عن طاقات الأرواح الفردية .

ومنذ هذه اللحظة فإن النقد يولد ، وينمو ، ويذبل ، ويُبعث مع مولد الأدب ونموه وذبوله ، وبعثه .

خلال العصور الوسطى بالكاد كان هناك نقد ، وحتى القليل منه الذى تمّ كان لاهوتيا ، فى شكل شروح للرموز والمجازات، وأصالة دانتى (١٢٦٥ - ١٣٢١ م) ناقدا أنه ، لقلة تعايشه مع النقد الإغريقى الرومانى ، فكر فى الأدب بمصطلحات « المدرسيين » ، وفهم أن من الممكن تدريس الأدب العظيم والتلذُّذ به ، مكتوبا فى لغة الجماهير ، وهى لغة مهذبة ، وسائدة ، ومعها موضوعات جديدة ، وشكل أدبى أعلى : شكل الشعر الغنائى . واهتم بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥ م) بالثقافة الكلاسية أكثر ، وبتغيُّر العصور ، ودافع عن الأدب ضد الهجوم المبتذل ، والمتحذلق ، وضد الرجال العمليين ، واللاهوتيين قصيرى النظر ، فالشعر نبيل وأرستقراطى ، ولا يخاف الوثنيين .

كان النقد فى عصر النهضة نشاطا أدبيا مستقلا ، وبدأ نظريا وعمليا مع نبش كتاب الشعر لأرسطو ، وطبعات الكلاسيين ، وأخذوا يتناقشون حول اللغة ، والنماذج ، والقواعد ، والأنواع ، ودافعوا عن قيمة اللغة الشعبية ، وهاجموا هيبة اللغة اللاتينية ، وأسهم فى هذا الدفاع أمثال : دانتى ، وبترارك ، وبوكاشيو ، وعاونهم عليها فكرة أن الكلمات الحديثة أكثر مناسبة للموضوعات الجديدة ، وترجمات

التوراة إلى غير اللاتينية ، والقوميات النامية . وحاكى النقادُ الأدبَ الكلاسى ، الرومانى أكثر من الإغريقى ، ولكن الإحساس بأن وراءهم مباشرة ماضى العصور الوسطى غير المثقفة جعلهم يفتشون عن أشكال أخرى فى عصرهم نفسه ، وبعامة كان الفكر النقدى أرستقراطيا : يحترم لغة الطبقات العليا ، ويحتقر اللغة الشعبية ، ويوجب الابتعاد عن التعبير العفوى ، وعلى النقيض أثرى صناعيا المعجم والتراكيب . وكانت ممارسة الأنواع الأدبية أيضا تعتمد على البناء الاجتماعى ، فكل نوع يرتبط بطبقة معينة من الناس . فى المسرح مثلا تشير المأساة والملهاة والمسرحية الهزلية إلى التفاوت بين طبقات المجتمع ، وكانت « اللياقة واللباقة وآداب التصرف Decoro » مثالا يحتذى ، وهى فى الوقت نفسه بلاطية وشاعرية ، والخلط بين الأنواع يعادل اغتصاب هذه « اللياقة واللباقة وآداب التصرف » . ومن بين المجموعات العديدة التى عرفها عصر النهضة يبرز : اسكاليجيرو ، ومينتورنو ، ودى بيلاى ، وسدنى ، ولوديفيكو كاستيلفيترو بخاصة ، فهو الذى صاغ قانون الوحدات المسرحية : المكان والزمان ، واحتفى بعمل الشاعر ، على صعوبته ، لكى يمتع الجمهور جماليا ، أكثر من احتفائه بمحاكاة القدامى لغايات تربوية .

فى القرن السابع عشر انتقل ثقل النقد من إيطاليا إلى فرنسا ، وكان بوالو (١٦٣٦ - ١٧١١ م) مثلا دقيقا للذوق الكلاسى الجديد ، ولم يكن أصيلا ، واقترح تعليم الشعراء قواعد المنطق ، فبالعقل نكتشف الحقيقة الطبيعية ، والحقيقة هى الجمال . وهذا ما قام به الكلاسيون ، ولذا يجب دراستهم ، أو إن شئت يجب احتذاء الكلاسيين لأنهم استخدموا المعنى الجيد . والمعنى الجيد ، على نحو ما فهمه بوالو ، هو المهم . وهذا المعنى الجيد يتطلب مثلا أن نحترم قانون الوحدات المسرحية الثلاث ، ويستبعد من الملحمة كل ما هو مسيحى .

وقد انتشر هذا النقد مع قانونه الكلاسى الصارم فى كل أنحاء أوربا . ولنأخذ لذلك مثلا : فى إنجلترا أخضع ملتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤ م) الإبداع الأدبى لمُثُل الحرية ، الخلقية والسياسية ، وتجلى تأثير الكلاسية الجديدة واضحا فى دريدن (١٦٣١ - ١٧٠٠ م) ، وهو أقل تعصبا لمذهبه بفضل حبه لشكسبير . وظل بوب (١٦٨٨ - ١٧٤٤ م) يردد قواعد «الإحساس العام » الصارمة التى سنّها الفرنسى بوالو . وفى إسبانيا انسباح المذهب فى صيغ الباروك (الجدل حول جونجرة مثلا) . لقد التفتت قواعد هذا المذهب إلى الأدب الكلاسى وراءها ، وكان أحد أواخر النقاد فى هذه السلسلة ، وهو

صمويل جونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤ م) ، محافظا ومعلما ولكنه ظل حاسما فى رفض مسرح الوحدات : الزمان والمكان.

وحول منتصف القرن الثامن عشر بدأت القواعد الكلاسية تنهار ، وذلك عندما فقدت البلاغة قيمتها نهائيا ، وبدأ يرتفع نقد قادر على التناغم مع الواقع المباشر ، ورائداه : فيكو ، وليسينج .

وقليلا قليلا ، لِنَقُل ابتداء من هودر ومَن تلاه ، تربت عيون النقد لكى تدرك ما هو تاريخى ، ورفضت نظرية المحاكاة والقواعد والأنواع ، وعلى النقيض ، أخذت تنظر إلى التعبير عن المشاعر والأفكار العامة التى يمكن أن نستخرجها من أى عمل.

لا يمكن أن نحصر نظرية جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢ م) الأدبية فى صيغة ، لأنه لم يقدمها واضحة ، رغم أنها انتشرت فى ألمانيا منذ بدء الرومانسية حتى فترة ذم مبالغات الرومانسية الفرنسية المتأخرة ، وهو يرى أن التراث الإغريقى القديم له قيمته فى نفسه ، ولكنه يعتبر الشعر إلهام الإنسانية نفسها ، لتوسطه بين آلاف وآلاف من الناس مبعثرين على سطح الكرة الأرضية ، وهكذا أثبت فكرة « الأدب العالمى » (١) .

---

(١) انظر دراستنا لهذه الفكرة تفصيلا فى كتابنا : الأدب المقارن : أصوله وتطوره ومناهجه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٩ . (المترجم) .

ويرى وردز وورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠ م) أن الشاعر إنسان يتحدث إلى أناس آخرين عن المشاعر التى أحدثتها فيه مواقف وأشياء عادية ، دون أن يخضع لغير قواعد عبقريته الفردية : « الشعر فيضان المشاعر القوية عفويا ، ومصدره شعور نتذكره فى لحظات الهدوء ، ونتأمل هذا الشعور حتى يختفى الهدوء تدريجا ، كنوع من رد الفعل ، وينتج عنه على مهل شعور يشبه ذلك الذى كنّا نتأمله من قبل ، وهو ما كان يوجد فى العقل حقا » .

ويواصل كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤ م) هذا التفكير مؤكدا على حقيقة أن الأسلوب الأدبى الخلاّق يحاول تحقيق الوحدة العضوية سواء فى ضمير الشاعر أو بين عناصر قصيدته ، وهذه الوحدة لا تقدم المعرفة ، وإنما تهبنا اللذة الجمالية فى محيط الخيال المستقل .

فى القرن التاسع عشر أعلن الرومانسيون : الأخوان شليجيل ، ومدام دى ستال ، وسنت - بيف ، ودى سنكتيس الحرب على النماذج الثابتة ، وتحالفوا مع قوى المجتمع والحياة والشعور والتوهم . وكانت الرومانسية فى فرنسا تثير جدلا كبيرا ، مثلا : يرى فيكتور هيجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥) أن

الأدب ينمو داخل المجتمع ، ومن العبث أن يقلّد أبناء اليوم قواعد الأمس ونماذجه ، لأن الشخصية التاريخية تغيرت ، والفن يجب أن يتغير أيضا ، والعبقرية الحرة هى التى تحرك هذا التغيير .

وجاء رد الفعل فى الحال ، فأرادوا تفسير الأدب ، وعرض سنت - بيف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) فهم الكاتب فرداً فى نطاق جماعة اجتماعية ، قبل الحكم على عمله ، ومن هنا كان منهجه القائم على دراسة سيرة المبدع . وسمع أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨ م) تفسيرات الطبيعيين ، وهو أقرب إلى الإنسانيات منه إلى العلم ، ولكنه اتخذ جانبا ، وتفاعل مع الدعوة إلى خلط الأدب بالنشاطات العملية ، واعتنى بتذكر اللحظات الممتازة مع تعبيرات عظماء الأساتذة ، وكان يرى أن الشعر يحتل مكانة أعلى من الدين والفلسفة والعلم .

وعلى النقيض ، هناك من اعتبر الأدب ظاهرة طبيعية ، فطبّق تين (١٨٢٥ - ١٨٩٣ م) فى دراسته الأدب مناهج العلوم البيولوجية والاجتماعية ، ورأى أن أى قصيدة هى وثيقة عن إنسان يحكمه العرق والعصر والبيئة . ومع ذلك فإن مفهومه عن التطور كان أقرب إلى هيجيل منه إلى الطبيعيين .

والأدب يتبع حركات المجتمع التاريخية ، ويرتبط باللحظة ، أى روح العصر .

انطلاقا من فكرة أن المرء محكوم بالإرث والوسط ، خلق إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢ م) نقدا ورواية تصرفًا تجريبيا ، مثل العلوم الفيزيائية والطبيعية . وكان برونتيير كاثوليكيا ولكنه اقترض من نظرية تطور الأنواع البيولوجية مفهوم الأنواع الأدبية التى تولد وتنمو وتموت ، فى نطاق الكفاح من أجل البقاء ، وكان برونتيير رغم قروضه الداروينية يفكر فى السببية الداخلية فحسب ، وفى تأثير بعض الأعمال الأدبية فى أخرى ، ويرى أن قوانين الأدب تختلف عن قوانين العلوم الطبيعية . ومن ثَمَّ أعطانا وصفا لوظائف المسرحية والرواية والشعر .

وفى نهاية القرن التاسع عشر نجد أسرتين من النقاد طبقا لما يؤمنون به : « الفن للفن » أو « الفن النافع » . وإلى الأسرة الأولى ينتمى النقاد البرناسيون والرمزيون والجماليون والمثاليون . وإلى الأسرة الثانية ينتمى النقاد الواقعيون والاجتماعيون والعلميون ، مع مواقف تعليمية وأخلاقية ودعائية .

ويرى تولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠ م) أن الفن نشاط اجتماعى ، ويعبر البعض عن مشاعره رمزيا ، وهذه الرموز تجعل القارئ يعيش التجربة الأصلية ، والفن العالى هو الذى يؤثر فى جماهير عريضة من الإنسانية ، وملامحه أخلاقية ، لأن التعبير عن حب الله ، أو عن مشاعر الشعب المشتركة ، يساعد على نمو الفرد والمجتمع . ولم يكن ماركس ناقدا أدبيا ولكن بعض اقتراحاته حركت النقاد ، مثل الألمانى فرانز مهرينج (١٨٤٦ - ١٩١٦ م) والروسى جورجى بليخانوف (١٨٦٥ - ١٩١٨ م) ، للبحث عن العوامل الجبرية الاجتماعية وراء العمل الأدبى . نعم إنه اعترف باستقلال الأدب ذاتيا ، وهو ما أنكره الماركسيون المتشدّدون فى القرن العشرين .

فى القرن التاسع عشر فحسب ، انضم النقد بكل كرامته علماً إلى تاريخ الأفكار . وفى القرن العشرين كما سنرى فيما بعد ، نما ، وزاد نمواً ، نقول زاد نمواً لأن نقد القرن التاسع عشر كان شديد الإحساس جدا بسعة انتشار مناهجه الثورية جغرافيا ، لأنه لم يتوقف عند فرنسا وإنجلترا وبلاد أوربية قليلة ، ولم يكتف بعرض الأذواق والأطر التاريخية والشروح ، أو عند وظيفته الخلاّقة فى نطاق الإنسانيات ، ونتيجة

إحساس النقد بنفسه على هذا النحو القوى جاء جوه المتواضع ، والحق أن النقد حمل اسم النقد هذا فقط منذ القرن الثامن عشر ولكن نقاد القرن العشرين ، على النقيض من الذين انتهينا من وصفهم فى هذا العرض السريع الموجز ، يعرفون جيدا أن معرفة القيمة موضع شك كبير ، ومن ثَمّ آثروا العمل بوسائل تحليلية فى معامل متخصصة .

ذلك تاريخ طولى للنقد ، ولكن التاريخ شبكة من الخيوط المتداخلة ، وأهداب الثوب تتأرجح متقاطعة ، ثم تعاود الانفصال فتعترضها خيوط متشابكة ، ونسالات محلولة ، أشبه بنسيج العنكبوت ، وما أروع أن ننسج من هذا كله شباكا تاريخية ! مثلا : تاريخ الذين أسئ فهمهم بين ما يصنعه الشعراء وما يريد النقاد ، وتاريخ النطحات التى صوّبتها الأحزاب السياسية والدول والكنائس للنقاد الذين تجرأوا على الخروج إلى ساحة النضال ، وتاريخ التأثيرات التى أحدثتها سببية ديكارت ، وتجريبية لوك ، ومثالية ليبنتز فى النقد القومى ، فى فرنسا ، وإنجلترا ، وألمانيا ... لقد احتفظت كل ثقافة باختياراتها الذاتية ، ولكن الحركات النقدية فى القرن العشرين أصبحت أكثر عالمية ، وحين يلد بلد ما حركة نقدية سرعان ما تأخذ طابعا عالميا .

٣ - فلسفات النقد :

طريقة ثالثة ستكون دراسة فلسفة اندفاعات الناقد ، الضمنية والصريحة . وهناك نقاد يقدمون لنا بطاقة عضويتهم وعندما أظهر لنا ألبير تيبوديه مثلا تحمسه لآراء برجسون ، قال لنا كيف أنه يبحث فى التاريخ الأدبى عن استمرار القوة الشخصية الخلاّقة لكل كاتب فى أعمال غير متوقعة دائما . وبالنسبة للنقاد والآخرين على النقيض يجب أن نحتال لكى نخرج من العمل تحمسه لهذا النظام أو ذاك من الأفكار ، وطبقا لرولان بارت ، فى « دراسات نقدية ، باريس ١٩٦٤ » ، تسود فى النقد الفرنسى أربع فلسفات : الوجودية والماركسية والنفسية والبنيوية . وليست هذه وحدها هى التى تسود فى بلاد أخرى . وربما لهذا من الأفضل أن ننكر لا فى المواقف القومية ، وإنما فى المواقف الأساسية التى يمكن أن تُتخذ أمام مشكلة المعرفة ، فى حالة معرفة الواقع الأدبى هذا .

تفسير الواقع فى الفن يتذبذب بين قطبين متعارضين : الموضوعى ، والذاتى . عين فكرية تسجل ، سلبيا ، وجود العالم الخارجى ، تحاكيه ، وتمثّله ، وعين تبنى فى حماسة عالما مثاليا تتخيله وتعبر عنه . ولقد قيل إن نظرية المحاكاة سادت منذ أرسطو حتى منتصف القرن الثامن عشر ، وأن نظرية التعبير

تسود منذ روسو حتى اليوم . وهو رسم تخطيطي بالغ الإيجاز ، وأهم منه التعرف في كل زمن على هذه الذبذبة بين تفسيرات الفن الواقعية والمثالية . وحتى تفسيرات الذين يشعرون بأن هذه الذبذبة إنما هي لعبة ثقافية ، يعيشون في كل المواقف ، ويفهمون حياة الفن مع كل الحروف : في ، بين ، مع ، منذ ، ونحو الواقع ، وربما كانت هذه التجربة الكاملة لا موضوعية ولا ذاتية ، وإنما هي وجودية ، مهما يكن التقدم إلى الأمام الذي حدث في الأعوام الأخيرة .

ولأن النقد المعاصر هو الذي يهمنا هنا سوف نعرض لفلسفات اليوم ، ونستطيع إذن أن نحدّد هذه الاتجاهات المتعدّدة في ثلاثة اتجاهات كبرى : الواقعية ، والمثالية ، والوجودية ، وفي هذه الاتجاهات الثلاثة تصب بعض موجات القرن التاسع عشر ، والينابيع الجديدة في القرن العشرين .

● الفلسفة الواقعية :

في معرفة الأدب الغاية المعروفة ، وليس الفاعل الذي يعرف ، هو العامل الحاسم . ويظهر الأدب سجلا لشئ انتهى ولشئ محدّد في بناء مفروض موضوعيا ، وينتمي إلى عالم الموضوعات الواقعية التي توجد خارج الشعور ، وكلنا ندركها وليس عندنا علاج لها ، فهي مفروضة علينا من الخارج .

ومن الطبيعى ، مع نتيجة تأكيد وجود الأدب واقعيا فى نطاق عالم واقعى ، أن يهدف النقد الواقعى إلى ربط القيمة الجمالية لقصيدة أو رواية أو مسرحية بشىء ليس أدبا ، وبولغ فى وظيفة الانسجام والتكيّف مع البيئة ، وساد مستوى المحاكاة تفسيرا وحكما . ولا ترى الواقعية الأدب شيئا مستقلا ، وإنما نتيجة أسباب غير أدبية ، ولشرح الأدب يقتتلون مع علم الإجتماع ، وعلم وصف الأجناس البشرية ، وعلم النفس ، والفيزياء ، وحتى الميتافيزيقا ، ويأتى الأدب عندهم محدّدا دائما من الخارج . وتعوّد النقاد عند البرهنة على علاقة ضرورية بين سبب ونتيجة أن يصوغوا القوانين التى تسمح لهم بالحكم مقدّما على ما سيجئ . ولكن هؤلاء المتنبئون ، فى تواضع ، يفضلون أن يتنبّأوا عن الماضى . وفضلا عن ذلك ، بما أن العمل كلاً لا يجذبهم ، وإنما هذا الجانب الذى يرتبط بالمشيمة فحسب ، انتهى هؤلاء النقاد إلى تقطيعه إلى شكل ومحتوى ، ويصرفون النظر عن الشكل ، ويتلّبون فى المحتوى ، بحثا هناك عن مواد اجتماعية وتاريخية ولغوية ودينية وسياسية وأيديولوجية ومأثورات شعبية .

● الفلسفة المثالية :

مركز الجاذبية فى معرفة الأدب فى الفاعل الذى يعرف ، وليس فى الموضوع المعروف . والأدب شئ يقع فى الضمير ، ضمير الكاتب أو ضمير القارئ ، وكل ما يكوّن الأدب عرض ذاتى ، وندرك الأدب داخليا ، وإذا سجل الأدب شيئا خارج الضمير لا نستطيع أن نعرفه ، وإنما نعرفه فقط ظاهرة نفسية .

ومن الطبيعى أن يتجه هؤلاء النقاد نحو المتعة أو الرأى الجمالى الخالص ، وكما يبالغ الواقعيون فى قيمة التكيّف مع البيئة ، وقيمة العرض ، يبالغ هؤلاء فى القيمة التصويرية والتعبيرية ، ولمواجهة القيمة الجمالية للعمل الأدبى مباشرة يفهمونها من النص ، وهو شبكة من الرموز يتشابه بواسطتها إحساس الكاتب وإحساس القارئ ، والنص ليس الشىء الوحيد الذى يجذبهم إليه ، ولكن تحليل النص سيكون نقطة الانطلاق نحو أى بحث موسع . ويسمى هذا النقد أيضا « داخليا » ، لأن النصوص هى الأكثر طيات ، والأكثر بُؤرا ، فى عالم الأدب ، وكل ما عدا ذلك ، من الطبيعة والمجتمع والتاريخ وحتى حياة الكاتب نفسها تقع فى الجانب الخارجى من الأدب .

• الفلسفة الوجودية :

يقول ناقد مؤرخ ووجودى : فى معرفة الأدب من الزيف أن نمارس « الواقعية » من جانب ، و « المثالية » من جانب آخر فالأدب ليس شيئا موضوعيا ولا صورة ذاتية ، وإنما هو تعبير مطروح ، ألقى به فى الحياة التاريخية إحساس إنسانى معين . ومعنى العمل الأدبى يجب أن يفهم فى ضوء صلاته بالزمن الذى عاش الكاتب فيه .

ومن الطبيعى مع مفهوم يشمل ما هو واقعى وما هو مثالى فى كل وجود تاريخى ، أن يبدأ هؤلاء النقاد بالانتقال إلى داخل البناء الوظيفى البالغ التفرّد الذى بناه الكاتب ، وإلى داخل ظروفه ، ومن هناك يطلبون الوحدة التى تعمق قيمة التاريخ ، والعكس صحيح . إن الشاعر والروائى والمسرحى يدعم قيما جمالية تكونت فى ضميره وهو يرقب إمكانات أفقه التاريخى ، وإذن فما هو جمالى وما هو تاريخى يلتقيان معا فى وجود الكاتب شخصيا ، وفى مراجعة عمله ، ومن ثم يجب على الناقد أن يوضح بدقة تأريخية الفن هذه ، ويحاول النقد التاريخى أن يمسك بالقيم الجمالية فى نطاق التاريخ ، وبالتاريخى فى نطاق القيم الجمالية . وباختصار فإن وحدة الجوهر جمالية وتاريخية .

والوجوديون لا يحصرون العمل الفنى فى محاكاة الأشياء الخارجية كما هو الحال عند الواقعيين ، ولا فى حدس خالص

يتجسم فى مادة كما هو الحال عند المثاليين ، وإنما فى تعبير لا يبذل جهدا لكى يبقى فى أحد المحورين ، الموضوعى والذاتى ، وهو مثل رقاص يندفع بقوة عشر مرات وألف مرة بهذه الذبذبة العنيفة التى هى واقعنا . ويرى تيوفيل سبويرى أن العمل الأدبى بناء وخطة يعيد القارئ خلقهما ، والتحليل البنيوى لهذا العمل يجعلنا نشارك إنسانا ما فى إحساسه الفعّال وقدره التاريخى ، وطريقته الجديدة فى تشكيل العالم ، يقول :

النقد « يأخذ التاريخ فى جدية ، لأن الإنسان لا يصنع شيئا خارج التاريخ ، ولكنه لا يعتبر الإنسان أو عمله نتيجة للتاريخ ، مجرد حلقة فى سلسلة من الأسباب والنتائج ، مثل النهاية فى نسق متتابع من التأثيرات ، وإنما يعتبر نظرة الكاتب نفسها ، وبناء عمله ، بداية جديدة جاشت فى أعماق كيانه ، وتكشف عن بنية الوجود الأساسية » (٢) .

ويرى النقّاد الوجوديون أن العمل يتولد فى إنسان اختار النشاط الأدبى ، ومن الفعل الحر المسئول عن اختيار كتابة هذا العمل ، وليس شيئا غيره ، وهو ما علينا أن نحلله عالميا فى ضمير الكاتب .

---

(٢) تيوفيل سبويرى ، مبادئ نقد بنائى ، فى Trivium ، زيورخ ١٩٥٠ ، المجلد ٨ .

٤ - أنواع النقد :

وثمة نموذج آخر فى دراسة النقد يكون بتصنيفه إلى أنواع . وإذا كنّا قد كسرنا الأدب على أنواع ، وأنواع أصغر ، فلماذا لا نصنع الشئ نفسه مع النقد ؟ ، فنستطيع أن نحدد مجالات عمله ، وأن نتعرف إلى أفكاره البنائية ، وأن نرى كيف يرفع بنيانه .

○ النقد الذى يقبل وجود الأنواع واقعيا ، ملحمة ومأساة وشعرا غنائيا وغيرها ، كما لو كانت نظما أو ممالك طبيعية ثابتة تفرض قوانينها على الكتاب ، و « نقد الأنواع » هذا هو الأكثر كلاسية ، مثل ما جاء من عند **أرسطو وهوراس** . وتعوّد أن يكون جماليا ، ولو أنه يضطرب ويتغير موقفه فى مقعده الأكاديمى ، ولم يقرر أن يشغل نفسه بمصاحبة الأعمال الفردية فى نزهاتها الحرة عبر التاريخ . ويفضل أن يدعى لنفسه اكتشاف المحاور فى عمق تصنيفات الأدب ، وهو لايحدثنا فقط عن الشعر والرواية وإنما عن صفاتهما الجوهرية : الشاعرية والروائية ، وغيرها . وكان نقد الأنواع فى العصور الكلاسية صارما ومستبدا وتعليميا ، وأصبح هذا النقد فى الأزمنة الأخيرة أكثر تجريبية دون أن يتخلى عن صرامته [٣] .

---

(٣) إرفنج إهرينبرس ، نماذج الاقتراب من الأدب ، نيويورك ١٩٤٥ . وبول فان تيجيم ، قضية الأنواع الأدبية ، فى Helicon ، ١٩٣٨ ، المجلد ١ .

• النقد الذى يتابع الأدب القومى كمجموعة مغلقة ، وبمنطق صارم يتسلح بالمستويات الجغرافية واللغوية والعنصرية التى تتحكم ، كمستويات الأنواع ، بقوانين مقررة ، فى نشاط الكتاب الخلاق . وإذا درسنا أسلوبا عالميا ، كالكلاسية الجديدة مثلا ، فسوف يقول هنرى باير : إن الفرنسى حالة قومية منعزلة [٤] ، وسيستخدم جوزيف نادلر تاريخ الأدب الألمانى فى توضيح الخصائص العرقية لكل قبيلة أو منطقة [٥] .

• النقد الذى يجس نبض عملٍ ما لكى يدرك خفقات نظام عظيم لدورة التقاليد الدموية .

• النقد الذى يبحث فى العمل عن سمات المولد . البقعة التى يتركها العصر الذى ظهر فيه ، ولأن التغييرات الأدبية فى عصرنا الحاضر تندفع بسرعة أكبر بكثير مما كانت عليه ، فإن نقد العصور أصبح نقد أجيال [٦] .

---

(٤) هنرى باير ، الكلاسية الفرنسية ، ١٩٣٣ . وترجم الكتاب إلى الإسبانية بعنوان : ما الكلاسية ؟ ، المكسيك ١٩٥٣ .

(٥) جوزيف نادلر ، تاريخ الأدب الشعبى الألمانى ، ٤ مجلدات ، برلين ١٩٣٨ - ١٩٤٠ .

(٦) يشير ألبيرتيبوديه فى كتابه « وظيفة النقد » إلى هذه الأنواع المعمارية الأربعة ، والتى أوجزنا تصنيفها على النحو التالى : النوعان الأولان ، ويفضلهما النقد الكلاسى ، جماليان ومنطقيان - والنوعان الآخران ، ويفضلهما نقد القرن التاسع عشر ، نشطان وتاريخيان .

● النقد الذى يبحث عن المصادر ، وقد عمّد الكلمة بول فان تيجيم فى كتابه الأدب المقارن ، مستخدما لفظ Chronologie أى تسلسل الأحداث تاريخيا ، من اللفظ اليونانى بمعنى مصدر ، وأى عمل يرتبط بظروف الكاتب بأواصر لا تنتهى ، والجانب الأكبر منها لا يمكن استرداده . وعندما يلحظ الناقد انتماءً ما ، أى خيطا محددا يربط عملاً ما بواقع جيلٍ ما ، يجد فيه مصدرا . والتمييز بين الأسر المتشابهة ، والاتفاقات العارضة ، والتأثيرات ، والمحاكاة ، والحوافز ، والمناقشات ، والتبديل ، والنسخ ، ومن الصعب جدا أن يعتاد الناقد ، إذا لم يأخذ حذره ، على اكتساب جو سرى مزعج (٧) . والحق أن المصادر ، كما يقول أندريه جيد ، توقظ ولكنها لا تخلق ، والمهم فى كل الحالات أن نرى كيف يصنع كاتب ما بمادة تلقاها .

هناك مصادر حية ، وهى تجربة الكاتب ، ومصادر مكتوبة ، ومصادر شفوية ، يمكن أن تكون إيجابية إذا استوحاها الكاتب ، وسلبية إذا كان له رد فعل ضدها ، ومصادر محسوسة وأخرى وراء الوعى ، وخارجية إذا كان اليقين بأن الكاتب قد استخدم

---

(٧) أمادو ألرتسو ، أسلوبية المصادر الأدبية . روبين داريو وميجيل أنخل ، فى : مادة الشعر وشكله ، مدريد ١٩٥٥ .

المصدر يفرض نفسه علينا من الخارج بقوة الوثيقة ، أو داخلية إذا اكتشفنا عن طريق الإشارات فى العمل نفسه مصادر أمهات ، أو عارضة ، أو جزئية .

● النقد الذى يربط أشكال الأدب بأشكال فنون أخرى ، ونحن هنا لسنا بصدد مصادر مثل ما عند أرتورو مارسو في دراسته : روبين داريو وإبداعه الشعرى ، وصدر عن دار لابلاتا عام ١٩٤٣ ، حيث يوثق اللوحات التى ألهمت الشاعر بعض القصائد ، وإنما يغرز العلاقات التى بين الفنون والآداب .

ويرى هؤلاء النقاد أن التغييرات العامة فى الحياة الاجتماعية تؤثر فى الوقت نفسه فى كل وسائل التعبير الفنى . وفى كل وسط ، من رسم أو موسيقا أو أدب أو غيرها ، يجب على الفنان أن يبلور شكلا ذا قيمة ، وذلك هو الأسلوب ، وهو طريقة للرؤية وطريقة لعرض ما رآه . وبما أن أفراد عصر تاريخى ما لهم النظرة نفسها عادة ، والتقنية نفسها ، فالفنون تتقاطع فيما بينها ، مما يعنى أن التقنيات التى تُستخدم فى وسط يمكن أن تستخدم فى آخر ، وهكذا تظهر أشكال متشابهة .

وندرك أن ثمة أشكالاً أكثر قربا فيما بينها فى بعض الفنون أكثر مما هى بين الفنون الأخرى ، فهى فى المعمار

والرسم والنحت أكثر وضوحا مما هى عليه بين المسرح والأدب والموسيقا . ولكن لا توجد فى الحقيقة أشكال فنية أكثر واقعية من الأخرى ، لأن كل الأشكال رمزية ، وعند الحديث عن تشابه الشكل بين قصيدة وتمثال ، ولنَضْرب لذلك مثلا ، يجب أن نستعين لا بواقع مشترك ضرورة ، وإنما بمعاملة رمزية مشتركة للواقع الذى يمكن أن يكون متنوعا . وأى موازنة تقف عند الموضوعات الخارجية تكون سطحية وخاطئة وناقصة ، وإنما يجب أن تتم المقارنة بين نظم الأشكال الداخلية (٨) .

المقارنة من الخارج بين « عصر طغمة L'apres midi d'un faune » لمالارميه ، وترجمتها رسماً لمانيه ، وموسيقيا لديبوسى ، ورقصا لنيجينسكى ليس نقدا أدبيا . فالنقد يحكم جماليا على بناء موضوع ما ، ويدرس فى كل الحالات وظيفيا المستويات اللغوية والتصويرية والموسيقية والراقصة .

---

(٨) الذين يهمهم هذا الاتجاه النقدى يمكن أن يعودوا إلى الفكرتين المتطرفتين : الإيجابية فكرة توماس مونرو فى : الفنون وعلاقاتها المتبادلة ، نيويورك ١٩٤٩ ، والسلبية فكرة جيوفانى جيوفانينى فى : منهج فى دراسة الأدب فى علاقته مع الفنون الجميلة الأخرى ، فى : المجلة الأسيوية وفن النقد ، ١٩٥٠ ، المجلد ٨ ، لمن يرون أن هذه الموازنات المزعومة لا توجد إلاَّ فى خرقة ناقد غير مسئول .

• النقد الذى يصور بالأشعة الرؤى العالمية المختفية فى الأعمال ، ذلك لأن كاتبا ما يحدس فى ذكاء بتجاربه الذاتية ، ويبين فى نظام وجلاء وتناسق عمله ، ويجئ فى المرتبة الأولى من الأهمية أن يفهم النقد موقفه أمام العالم . وهو ما صنعه جورج سنتيانا عندما ألف كتابه « ثلاثة شعراء فلاسفة » ، فقد أظهر لوكريشيو أمام الطبيعة ، ودانتى أمام الإنقاذ ، وجوته أمام الحياة .

• النقد الذى يقارن بين الآداب ، أو على الأقل يفتش عن التداخل بينها ، وعن عبقرية عمل ما ، أو شخصية ما ، أو مدرسة ما ، تتغير جذريا عادة إذا وضعها الناقد فى صلة مع أخريات ، وهذه الصلات يمكن أن تكون بين أدب قومى وآخر ، أو أن تكون أكثر طموحا فتجئ فى نطاق ما يسمى « بالأدب العالمى » ، ويميز « فان تيجيم » بين دراسة أدب مقارن يربط بين أعمال محددة لكتاب متنوعين قوميا (*) ودراسة « الأدب العام » الذى يظهر الحركات التى تضطرب فى كل جسم الثقافة العالمية ، فالأول يدرس مثلا تأثير بايرون فى هاينى ،

(*) مفهوم القومية هنا لغوى بحت ، أى فى لغات مختلفة ، انظر : كتابنا الأدب المقارن ، أصوله وتطوره ومناهجه . (المترجم) .

والثانى يدرس الرومانسية فى كل أوربا مثلا ، ولو أن هذه الدراسات تجد حتى الآن صعوبات فى تحديد موضوعها ومنهجها : ما الشئ الذى يقارن ، وكيف نتحقق من تأثير ما ، ومتى وأين بدأ ذلك الإيقاع أو ذاك يهز الذوق الأدبى ؟ ليس ثمة شك فى أنهم صححوا ضيق الأفق فى تواريخ الآداب المحلية ، وشجعوا التربية الإنسانية .

● النقد الذى يعيد بناء النصوص الضائعة من خلال دراسة السياق ، وبالطبع كان ذلك النقد مستخدما بين دارسى العصور الوسطى (مثل رامون مينينديث بيدال) ، ولكن يوجد أيضا واحد أو أكثر لديه فضول نحو الأدب الحديث بخاصة . وقد ترك روبرت لويس ستيفنسون روايته « سانتا إيفيس St . Ives » دون أن يتمها ، فكتب الناقد كيلر - كوتش ، بعد أن جس نبضها بدقة ، الفصول الستة الأخيرة ، محتفظا بروح العمل ، ومتخيلا النهاية على طريقة ستيفنسون .

وثمة حيل أدبية كثيرة لها هذه القيمة النقدية فى إعادة بناء النصوص . وقد ملأ خوسيه مرشانة فجوة فى رواية Satiricon لمؤلفها بترونيو بفقرة صاغها فى اللاتينية ، وبلغت براعته قدرا من الدقة جعلت ألمانا متخصصين مشهورين يأخذون الحيلة على أنها نص حقيقى .

● وهناك النقد الذى يواجه التحريرات المتوالية للعمل نفسه [٩] ، وهو قبل أى شئ يفتح عينَىْ أى قارئ يحاول فى سذاجة أن يرى فى النص شكلا ثابتا وجامدا ، ويذكِّر الغافل بأن العمل الأدبى إبداع ، وبالتالى يولد من التغيير . وهو يُظهر الفنان لحظة الاختيار بين عدة حلول ممكنة ، ويوضح أى الاتجاهات الثابتة يسود نشطا فى عقل الكاتب . ومكمن الخطر فى أن نقد التصويبات والتغييرات ، إذا تمت بسوء ، يمكن أن يهدم وحدة العمل ، وبدلا أن يمسك بها تركيبا وهميا يقسمها إلى أطوار متنوعة . وسوف يكون زيفا أن نفترض أنه توجد رواية أولى تصدر عنها التحريرات التالية فى تعاقب تقدمى .

وإذا كانت فكرة أن النص الأخير ثابت أو جامد ساذجة ، فليست بأقل سذاجة فكرة أن النص الأول الذى نحتفظ به ثابت وجامد أيضا . والفكرة اللاهوتية التى تقرر أن « المحرك الأول ثابت » تُخفى تكوين العمل الحقيقى ، وهى بالغة التعقيد حتى أننا لا نستطيع توثيقها ، حتى لو كان النص الأول جزئيا

---

(٩) حول تغييرات مرسيل بروست توجد ، مثلا ، دراسات ليون بيير - كينت ، كيف يعمل بروست ، ١٩٢٨ . ود . أديلسون ، بدء ونهاية أسلوب بروست : نصوص مقارنة ، ١٩٤٣ . وجيانفرانكو كونتينى ، « Jean santeuil , ossia L'infanzia della Recherche » .

وغير كاف . وهذا النقد يصلح إذن ، فقط ، بشرط تمييز العمل من الداخل .

● النقد الذى يفتش عن الترجمات والتلخيصات ، والتقليدات وحتى تقليد ما كان هزلا أو سخرية (١٠) .

● النقد الذى يتم فى شكل أدبى ، ونموذجه التقليدى فى أدبنا { أى الإسبانى } هو دون كيخوته ، وهو ممارسة رائعة للنقد الأدبى . وفى عصرنا ملاحظات النقد الأدبى التى بثها بروست فى « إلى البحث عن الوقت الضائع » ، أو دراسة سنتيانا فى « المتطهر الأخير The last puritan » ، أو ما كتبه ألدوس هوكسلى فى « نقطة مقابل نقطة Point contre point » .

● الحوار نقدا مع النقاد السابقين .

● وغير ما ذكرنا .

ولكن هذه الأنواع كلها ، أو الأنواع التى تفرعت عنها تذوب فى الواقع ، فى تصنيفات نقدية أخرى ممكنة .

---

(١٠) ل . ديفو ، المعارضة الأدبية : من البدء حتى يومنا ، باريس ١٩٣٢ . وكينيث ن . دوجلاس ، الترجمة فى الإنجليزية والإسبانية والإيطالية والألمانية ، لمؤلف بول فاليرى : المقبرة البحرية ، فى مجلة « اللغات الحديثة الفصلية » ، ١٩٤٧ . وأولاف بليكسن ، الترجمة الأدبية ومشكلاتها ، مونتيفديو ١٩٥٤ .

٥ - منهجية النقد :

طريقة أخرى لدراسة النقد - ونحاول أن نجدّف فى الفصل التالى - هى المنهجية .

والطرق الأربعة التى أوجزناها فيما سبق ، وهى : مواقف النقاد الشخصية ، ونمو النقد تاريخيا ، وفلسفة النقد ، وأنواع النقد ، تظهر الآن فى تصنيف جديد : أطرزةُ النقد طبقا للمناهج التى يستخدمها : مناهج أساسية ، وكلها فى مواقف نزال بأسلحتها الخاصة فى يدها ، متأهبة لاتخاذ موقف من الأدب ، وفى الفصل التالى سنحاول القيام بتصنيف شخصى لهذه المناهج ، ولكن هنا ، وفى عجالة فحسب ، سوف نلخص بعض التصنيفات التى عرفها مؤلفون آخرون ، ونلحظ أن أيًّا منها ليس مرضيا . فالذى لا يدع طرازا خارج الإطار يترك غيره . أو يفرّق ما جمعه آخر ، وهكذا ، وسوف يكون من الأفضل أن نغيّر الثقب الذى نطل منه لكى تكتمل النظرة الإجمالية عند العبور من تصنيف إلى آخر ، ونظرة تصلح الأخرى .

يرى توماس كلارك بولوك ، فى كتابه « طبيعة الأدب » وصدر عام ١٩٤٢ ، أن دراسة الأدب تبقى موزعة بين : نظرية ، وتاريخ ، ونقد ، وهذه الأخيرة تنقسم إلى :

• نقد يحلل مميزات العمل الأدبى .

• نقد يحكم على قيمة العمل ، والنقد الذى يحكم ينقسم بدوره إلى درجتين : نقد يقوّم من وجهة نظر الناقد الشخصية والانطباعية ، ونقد يقوّم من وجهة نظر قواعد اجتماعية وجمالية وأخلاقية ارتضاها الناقد .

على حين يرى ألبير تيبوديه فى كتابه « وظيفة النقد » وصدر عام ١٩٣٠ ، أن هناك طرزا ثلاثة :

• النقد التلقائى ، وهو نقد القارئ العادى والصحفى .

• النقد المهنى ، وهو نقد الأساتذة .

• النقد الفنى ، وهو نقد الكتّاب أنفسهم .

ويقرر جورج بواس ، فى مؤلّفه « مبادئ النقد » وصدر عام ١٩٣٧ ، أن هناك طرازين من النقد :

• النقد الذى يدرس القيم الجمالية غايةً أخيرة .

• والنقد الذى يدرس القيم الجمالية وسيلةً للوصول إلى قيم أخرى تُعتبر أسمى ، كالخير والحق والعدل ، وغيرها .

ويرى فيدلينو دى فيجيبويدو ، فى Aristarchos وصدر عام ١٩٣٨ ، أن هناك طرازين من النقد :

• نقدٌ عِلم ، وتاريخ للأدب بكل المناهج الممكنة للوصل إلى معرفة موضوعية .

• ونقد موجِّهٌ للفكر ، حدسي وتفسيرى ومبدع .

ويقول هارولد أوسبورن فى كتابه « علم الجمال والنقد » وصدر عام ١٩٥٥ إن هناك أربعة طرز من النقد :

• النقد النفسى .

• والنقد التاريخى .

• والنقد التفسيرى .

• والنقد التأثيرى .

ويتضمن النقد التفسيرى ، وهو الذى يفضله المؤلف ، كل الطرق الموضوعية لدراسة نص ما ، من مجرد الموسوعية حتى التحليل الأسلوبى .

ويرى هارى هيدن كلارك ، فى بحثه « لماذا ندرس النقد فى أمريكا الشمالية » ، وتضمنه كتاب « إنجاز النقد الأمريكى » ، ونشره سى . إ . براون عام ١٩٥٤ ، أنَّ هناك أطرزا أربعة من النقد :

● التفسير التاريخى .

● وصف النصوص شرحا أو تفسيرا .

● الرأى الانطباعى .

● النقد الذى يحكم ويقوّم .

وأمّا ف . ج . بيلليسكوف جانسن ، فى كتابه « فن الشعر » وصدر عام ١٩٤١ - ١٩٤٥ ، فيرى أنه يوجد طرازان :

● نقد الدافع ، أى الغاية الخلاّقة .

● ونقد الإنجاز ، أى نقد الأسلوب الفنى ، تكوين العمل تقنيا .

وكلا النقدين يميزان القيمة الجمالية طبقا : لعالميتها ، وتأثيرها الخاص فى القارئ . واتحاد طرازى النقد ، وطريقتى تمييز القيمة شديد الفعالية ، وبخاصة فى النقد المقارن ، وهو المنهج المفضل لتأريخ أدبى يهتم بتقييم الأصالة فى كل عمل .

وبالنسبة للناقد تيوفيل سبويرى ، فى كتابه الذى أشرنا إليه من قبل ، هناك طرازان من النقد :

● النقد المشاهد .

● والنقد المشارك .

والأول ينظر إلى العمل الأدبى كشىء بعيد ، ويقول لنا مايفكر فيه أو يحس به ، ومناهجه فكرية : تاريخية وفلسفية ونفسية وثقافية . أو شعورية : جمالية وتأثيرية وغنائية .

والنقد المشارك يرى العمل الأدبى حَدثاً ، بناءً يحتوى الناقد ويُلزمه بأن يبعث نشطا نفس حدث الإبداع الشعرى .

ويرى واين شوميكر ، فى « مبادئ النظرية النقدية » وصدر عام ١٩٥٢ ، أن هناك طرازين من النقد :

● نقد وصفى يتفرّع بدوره تبعا للمحلل ، فقد يذهب من الخارج إلى الداخل فيكون النقد الخارجى ، أو من الداخل إلى الخارج فيكون النقد الداخلى .

● نقد تقويمى ، وينقسم بدوره طبقا للقيمة : فهى إما جمالية خالصة ، أو يقوّم قيما ليست جمالية ، كالأخلاق والحق ، وغيرها .

وفيما يرى جى ميشو ، فى كتابه « العمل وتقنياته » وصدر فى باريس عام ١٩٥٧ ، أنه يوجد منهج واحد فحسب

هو الذى يحملنا إلى المواجهة المباشرة مع عمل خاص ، على امتداد مراحل ثلاث متوالية : الحدس الجملى فى القراءة الأولى ، وفيها يظهر ذوق القارئ ، والتحليل العلمى الذى يعد لقراءة ثانية ، وفيها يتكوّن الحكم الجمالى كاملا ، وبواسطته يعاد خلق العمل نفسه بفن خلاّق ، إذا لم يكن الناقد انطباعيا ، وإنما رافق مولد العمل ، ومن أجله وُجد ، ولو للحظة على الأقل .

ويرى م . هـ . أبرامز ، فى « المرآة والمصباح » وصدر عام ١٩٥٣ ، أنه توجد من النقد ألوان أربعة ، ثلاثة منها تربط العمل بشئ آخر : مع واقع خارجى ، وهو العالم ، ومع المؤلف الذى كتبه ، أى الفنان ، ومع القراء الذين يقرأونه ، وهم الجمهور . والنقد الرابع يحلل العمل نفسه ، حراً ومستقلا بذاته ، ويجئ فى مركز المثلث بالنسبة لألوان النقد الثلاثة الأخرى .

ويقرر ألفونسو رييس فى « التحديد » وصدر عام ١٩٤٤ ، أن الأدب حوار بين مبدع ، وهو موقف إيجابى ، وجمهور ، وهو موقف سلبىّ ، وفى الموقف السلبى توجد عدة

أطوار ، أطوار ذات نظام عام تتأمل الأدب كأىّ كلٍّ عضوى : تاريخ الأدب ، والواجب ، والنظرية الأدبية . وأطوار ذات نظام خاص تواجه نتاجات أدبية محدّدة ، هذا العمل أو هذه المجموعة من الأعمال ، وهذه الأطوار ذات النظام الخاص هى أطوار النقد الذى يقترب من أعمال محدّدة ، طاويا المراتب الثلاثة فى واحدة :

- الانطباع ، وهو استقبال العمل .
- التفسير ، وهو استخدام المناهج التاريخية والنفسية والأسلوبية ، وعندما تتوحد هذه تعطينا علم الأدب .
- الحكم ، وهو تاج النقد .

والآن ، فلنمض إلى الفصل الرابع ، حيث نجرّد هناك ، من كل نقد القرن العشرين ، بعض مواقف العمل الثابتة ، غير الشخصية ، والموضوعية . ولا نحتاج إلى أن نؤكد على أن مثل هذه الطرز المنهجية إنما هى مجرد إطارات فارغة ، بلا شخصيات . وفى خير القول إن شخصيات النقاد تتحرك خلف الإطارات ، وما أسرع ما تلمح بين الظهور والاختفاء واحدا أو آخر ، ومن النادر أن يضيئ ناقد طرازا واحدا من النقد ، وحتى فى الحالات التى يحدد الناقد فيها نفسه . من الواضح

أنه عندما يبدأ النقد يقدّم أكثر مما يعد [١١] . وإذا تجمّعت كل المناهج فسوف يكون عندنا خطة بحث متشابكة لا يستطيع ناقد أن يدخل فيها ويخرج . ولنتذكر أن سعانلى إدجار هايمان فى : النظرة المسلحة : دراسة فى النقد الأدبى الحديث ، نيويورك ١٩٤٨ ، عندما رسم كل الطرق التى عليه أن يقطعها لكى يكتشف عملا واحدا ، اختصر حتى العبث إمكانية « الناقد المثالى » ، ولكن أيضا الناقد الذى لا يصبر فى فطانة على منهج يمكن أن يتخلى عن بقية النظام .

---

(١١) بول هازار فى : دون كيشوته وسرفانتيس ، ١٩٣٢ ، يذهب إلى أبعد من « تفسير النص » . وأمادو ألونسو فى : شعر بابلو نيرودا وأسلوبه ، ١٩٥١ ، لم يقف عند التحليل الأسلوبى الخالص . وهربرت ريد يحتضن ، نظريا ، المنهج النفسى ، ولكنه لم يطبقه فى نقده ، طبيعة الأدب ١٩٥٦ .

• الفصل الرابع

تصنيف المناهج النقدية

قبل أن نتصدى للمنهجية نذكّر القارئ بالفارق الذى أوضحناه بين « علوم تدرس الأدب » و « المناهج النقدية لدراسة الأدب » . والعلوم التى استعرضناها فى الفصل الأول ، التاريخ وعلم الاجتماع وعلم اللغة وغيرها ، ليس لها وظيفة محدَّدة تحكم على العمل ما إذا كان جميلا أم لا . وعلى النقيض فإن المناهج التاريخية والاجتماعية واللغوية وغيرها لأنها كثيرا ما تنطلق من مجال دقيق من اختصاصات علومها فإنّها تتهيأ بالضرورة لإبداء رأى جمالى . ولنوضح هذا بأى مثال ، وليكن من اللغة .

شىء أن يستخدم لغوى مثل رفائيل لابيسا كتابات روبين داريو فى كتابه « تاريخ اللغة الإسبانية » ، وهو دراسة نفعية فيها يحتك اللغوى بالعمل الأدبى تماسًّا ، لكى يظهر ما فى كتابات داريو من تجديد فى اللغة والنحو . وشىء آخر أن يخضع لغوى مثل توماس نبرّو ، فى كتابه « دراسات فى

الصوتيات الإسبانية » مقطّعات روبين داريّو الراقصة لآلة « كيموجرا فيكو Quimo grafico » ليجرد إيقاعاته ، وهى دراسة جزئية يقوم بها علم اللغة فى جانب من عمل أدبى . وشىء آخر أن يعرض لغوى مثل رايموندو ليدا ، فى مقدمته لكتاب روبين داريو « قصص كاملة » ، رأيا جماليا فيه ، من خلال وصفه لأصالة العمل الذى يتكلم عنه ، وهو منهج لغوى وأسلوبى فى النقد الأدبى .

والآن ، هيًا إلى تصنيفنا ..

هيًا نصنف النقد ثلاثيا تبعا للاهتمام المفضل الذى ارتضته كل مرحلة من المراحل فى تطور الإبداع الفنى ، قلنا طبقا للاهتمام المفضل ، لأن الناقد يتأمل الدورة كلها ، ومن ثم لا يوجد نقد جزئى ، ولكن هناك اختيارات فى شرح بعض لحظات التتابع ، ووصفها وتحليلها .

مِمَّ يتألف التطور الذى أشرنا إليه ؟ . كاتب ما يعبر عن تجربة خاصة ، فيشكّل الكلمات بطريقة تثير فى القارئ تجربة مماثلة للتجربة الأصلية ، وفى هذا الأسلوب اللغوى الذى ندعوه أدبا :

● نشاط خلاّق .

● وعمل مُبْدع .

● وردّ فعل .

ولكل مرحلة من هذه المراحل طريقة نقد محدّدة .

نقد النشاط الخلّاق يدرس فى المقدمة كل ما يتصل بنشاط الكاتب ، ويفسر تكوين الأدب .

ونقد العمل المُبدَع يدرس أولاً العمل نفسه ، ماذا به وماذا هو ؟ ويصفه بطريقة موضوعية .

ونقد رد الفعل يدرس بدءاً ما يتلقاه القارئ من العمل الأدبى ، أى العلاقة بين العمل والقارئ ، وليس الصلة بين الكاتب والعمل .

والنقاد الذين يفسرون سوابق ظاهرة أدبية يتبعون المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية ، والذين يحلّلون النص نفسه يتبعون المناهج الموضوعية والشكلية والأسلوبية ، والذين يمثلون وجهة نظر الجمهور يتبعون المناهج العقيدية والانطباعية والتعديلية .

ودراسة مراحل التطور فى طرفيه ، تكوين العمل واللقاء الذى يقابل به ، تكوّن النقد الخارجى ، ودراسة العناصر

الثلاثة المكوّنة للعمل ، وهى الموضوع والشكل والأسلوب ، تمثل النقد الداخلى .

● **النشاط الخلاق :**

قلنا : هذا النقد يدرس تفضيلا كل ما يتصل بنشاط الكاتب ، ويفسر تكوين الأدب .

والكاتب إنسان من لحم وعظم ، فريد وأصيل ، وعندما يبدأ الكتابه فإن كل وجوده ، ذاته ، يرتبط بالأشياء بقوة ، ويرسل بخطته فى التعبير من خلال الظروف التى قُدّر له أن يعيش فيها ، ظروف عصره ووطنه ولغته وتبعيته الاجتماعية . ويرى جان بول سارتر ، فى كتابه « ما الأدب » وصدر عام ١٩٤٨ ، أن النقد يتكوّن من فهم كيف أن كل كاتب يختار طريقة وجوده ، متأرجحا بين الضعة والبطولة ، متخذا موقفا أمام عصره ، متوجها إلى معاصريه ، ممارسا مسئوليته مكافحا فى مملكة الفانين . ويتخطى الكاتب الظروف التى تحيط به ، ويؤكد حريته فى أدب ملتزم هو فى العمق تحقيق لخطة حياته ذاتها ، الوحيدة والمطلقة .

ليست الوجودية وحدها هى التى تعرض مشكلة النقد الأدبى على هذا النحو ، فبعد الحرب العالمية الثانية بدأ نقاد

آخرون فى فرنسا ـ، بعيدون جدا عن سارتر ، يصفون ويحكمون من خلال فلسفات متنوعة على الأخلاق المنطوية فى الكاتب الذى يدرسونه ، أمثال : جيتان بيكون ، وبيير - هنرى سيمون ، وموريس نادو ، و د . م . ألبير . وكل الذين يغارون على الإبداع الأدبى يتساءلون عن الشئ نفسه : بأى وسيلة نقيس قيمة ما كتبه الكاتب فى هذا البناء التاريخى - الاجتماعى - الحيوى ؟ . وعلى هذا السؤال يرد النقاد مستخدمين المناهج : التاريخى والاجتماعى والنفسى .

١ - المنهج التاريخى :

فى الفصل الذى عقدناه عن العلوم التى تدرس الأدب قلنا إن التاريخ المدنى والسياسى يمكن أن يستخدم معلومات يأخذها من الأدب ، دون أن يعنى هذا تقويما للأدب ، وأن تاريخ الأدب يمكن أن يعيد بناء كل الانتشار الموضوعى لمادة الأدب دون أن يحكم جماليا على الإبداع الفردى ، وفى هذه الحالة نحن أمام نقد تاريخى للعمل الخاص ، وبفضل استقصاءات التاريخ الأدبى ، والثقافة التاريخية الواسعة ، يستطيع الناقد أن يحدد فى الزمن لحظة تكوين العمل الأدبى بدقة .

نحن مثلا أمام عمل قديم ، ليكن ملحمة « أراوكانا La Araucana » [1] ، تأليف ألونسو دى أرثيًا . إنها سلسلة من الكلمات كُتبت منذ أربعة قرون تقريبا . كيف يمكن لهذه الرموز القديمة التى طبعت على ورق أن تثير فينا ماعاشه أرثيا وعبَّر عنه ؟ . لقد تغيرت الظروف ، ولا نفهم الآن كثيرا من الأشياء ، وأحيانا يفلت منا معنى بعض الأشعار ، وعندما نكون قادرين على التعمق فى القراءة ، ألا يحدث أن تكون تجربتنا مختلفة عن الأصل ، ومن ثم تصبح « أراوكانا » عملا جديدا فى كل مرة نقرؤها ؟ وإذا استطعنا أن نصنع طريق التاريخ ثانية ألا نجد أنفسنا فى أرثيا ونقرأ كلماته كما كانت فى عصرها ؟ .إن التاريخ والفلسفة يعيدان إلى الكتاب بيوتته الأولى ، وبهذا الذكاء الذى كان فى أعوام ١٥٦٩ و١٥٨٩ م ، ومع كل خطوب الدهر فى زمن تأليفها ، تجعل الكتاب يفعل مفعوله فى أعماقنا ، وعلى نحو ما فنحن أرثيا ، وضعنا أنفسنا فى وجهة نظره لحظة الإبداع ، ووهمنا لا يبتدع عملا جديدا ، وإنما يتمتع بالعمل الذى سوف ننقده .

---

(١) ملحمة فى لغة عالية ، تصف غزو الإسبان لشيلى ، واللقاءات الدموية بين الجيش الإسبانى وسكان البلد الأصليين ، وصدرت فى جزئين عام ١٥٦٩ و ١٥٨٩ وتعد من روائع الأدب الإسبانى . (المترجم) .

بكلمات أخرى : عندما نسترجع الظروف الأصلية التى أبدعت فيها قصيدة ما بواسطة البحث التاريخى ، فإن المنهج التاريخى يجعل من الممكن أن نعيد إبداعها ثم الحكم عليها . وواضح أن هذه المعرفة التاريخية ستكون غير كافية إذا نحن طبقناها على الذوق والجاذبية والخيال أيضا . فالمنهج التاريخى يساعد فى الوصول إلى الرأى النقدى . (وعلى النقيض فى تاريخ الأدب يمكن ألاّ يكون لا ذوق ولا جاذبية ولا خيال ، لأن البحث هنا بعيد عن النقد ، وله قيمته فى نفسه) . والحكم الآن ممكن ، حكم على القيمة الجمالية التى هى فى نواتها الثمرية ، حكم تاريخىَ . وهكذا ، كما فى تاريخ الفلسفة ، أو اللغة ، أو الأحداث المدنية والسياسية ، تتأكد الفعالية التى يولد معها ، فى داخل السلسلة ، فكرة ، أو اعتقاد دينى ، أو مثل لغوى ، أو مؤسسة ، أو حرب .

إن منهج النقد التاريخى يثبت الميلاد السعيد لعمل جميل ، وهناك تواريخ أدب لا تثبت القيم ، كما يوجد نقد أدبى يثبت القيمة دون أن يدخلها فى تاريخ ما . ولكن الناقد التاريخى يحول القيمة إلى حدث ، وهكذا يساوى الجمالَ بالتاريخ ، ويستوعب العمل الخاص فى طريقته ، ولكنه يحكم على العمل لا على الطريقة ، كما لو أن رجلا عاديا أحب امرأة ،

وليس الأنوثة الخالدة التى توجد فى كل النساء ، لكن لا أحد يمكنه أن يحضنها أو يقبلها ، ولا يبحث عن تقدم خارج العمل وإنما عن التقدم الذى أحدثه الكاتب ، فى طريق داخلى ، كى يصل بعمله إلى الكمال ، ودون شك فإن هذا التقدم نحو الكمال يصنع فى التاريخ أمثال : أرثيًا ، وسور خوانا إنيس دى لاكروث ، وأندريس بيو ، وروبين داريّو ، وبابلو نيرودا ، يتتابعون فى الزمن .

ولكن الناقد لا يرى تقدما متسلسلا من واحد لآخر ، وإنما يرى التقدم الذى صنعه هؤلاء الكتاب ، فى لحظاته التاريخية الخاصة ، داخل أرواحهم ، والناقد المؤرخ يمكن ألاّ يحاول تاريخا حرفيا ، مع تفسير وحيد . زد على ذلك ، إنه كثيرا ما يفضل فك هذا التاريخ من مجموع واحد إلى دراسات عديدة ، كل واحدة منعزلة عن الأخرى ، ولكنه سوف يضع العمل فى سياق تاريخى ، وإذن فهو يعرف أن للحكم على « أراوكانا » يجب اعتبارها قبل ، وليس بعد ، « أراوكو دومادو Arauço domado » [٢] تأليف بدرو دى أونيا ،

(٢) كتب الشاعر ، وهو شيلى ، هذه الملحمة عام ١٥٩٦ ، ليعارض بها أراوكانا . (المترجم) .

وكلتا الملحمتين كُتبتا بعد ملحمة « أورلاند الغاضب » ، للكاتب الإيطالى أريوسعو ، دون اللجوء إلى آراء بعيدة عن رأى الجمال .

ويستطيع الناقد أن يؤسس مستوى من الأعمال الأدبية يشى بتحديد الأساليب الجماعية ، وعند ما يدع الناقد عملا معينا ويتطلع إلى مجموعة واسعة ، ويؤكد آراءه عن القيمة فى سطور متموجة رقيقة ، تميز الأدب الشعبى عن الأدب الفنى ، أو الأدب الذى يؤثر البراعة الزخرفية التى توازن بين الشكل والمحتوى فى تعبير ممتاز وإنسانى عادة . وإذا قام بنقد مقارن فلكى يفهم ظاهرة أدبية خاصة بمساعدة ظاهرة شبيهة ، تتم فى بلادى أخرى بشكل أكمل ورؤية أفضل ، فإذا درست « مسرحية الملوك المجوس » الدينية فى إسبانيا القرن الثانى عشر أو الثالث عشر ، مثلا ، فسوف يلقى عليها ضوء من التوضيح معرفة أسرار العصور الوسطى فى فرنسا أو فى إيطاليا .

عندما نقوم بنقد المصادر سوف نشير إلى الخيوط التى تربط عملا بسوابقه ، ولكن أهميته ستكون فى استقصاء ماذا صنع الكاتب وكيف بالاستعارات التى تلقّاها ، ولن يميِّز مجموعة من

الكتاب المشهورين فحسب ، وإنما سوف يقول لنا إن صوت هذا الكاتب الممثل يتكلم باسم الجميع . ولو أننا عندما نقوم بكل هذا نلجأ إلى مفاهيم التاريخ الأدبى : العصور ، والقوميات ، والمدارس ، والأنواع ، والتشابه والتناقض ، غير أننا لا نستخدمها فى حرية ، وإنما تخضع لخاصية كل عمل ، والمستويات التى ركبها المؤرخ قبل تجريديا فى فضاء الفكر ، تبدو الآن فى خدمة الحكم على عمل محدَّد .

ماذا يصنع هؤلاء المؤرخون - وهم فى غالبيتهم من الألمان - أكثر من صنع إطار معيب ، وقد استنتجوا من قراءة بعض الأعمال « روح العصر » ، وفى الحال عادوا إلى الأعمال نفسها لكى يكتشفوا فيها من جديد Zeitgeist ، وفى هذا الواجب الميتافيزيقى نسوا أن يقولوا لنا ما إذا كانت هذه الأعمال المدروسة تساوى أولا تساوى كفن . إن روح العصر لا يفسر لنا لماذا نجد فى المنعطف التاريخى نفسه ، وحتى عند المؤلف ذاته ، عملا جيدا وآخر سيئا ، حتى ولا ذرَّى تبن الحبوب !

كيف يتاح للمعرفة الغائمة لعصر ما أن تكشف لنا عن جودة قصيدة ما ، إذا لم تستطع هذا أيضا سيرة المؤلف نفسه ؟

فى أحسن الحالات فإن هؤلاء المفكرين لا ينقدون وإنما يكتبون تاريخ الأفكار أو الأشكال الثقافية ، فهو المنهج التاريخى يناور بطريقة أخرى . وإذا قدم لنا المؤرخ تشكيلا للثقافة ، يتحدث فيه عن عباقرة وطنيين ، ذوى أسلوب رومانى أو قوطى ، أو ينتمى إلى عصر النهضة ، أو الباروك أو الروكوكو ، أو الكلاسية الجديدة ، أو الرومانسية ، أو عن الأجيال أو عن نسب شعب ، وغيرها ، فإن الناقد يستخدم الآن هذه المصطلحات ، إذا أحب ، نوافذ يطل منها على داخل العمل ، كمصابيح لإضاءته . أو أن يكوّن مفاهيم أخرى مثل « المقر الحيوى » ، وبها نظر أميركو كاسترو فى داخل الأدب الإسبانى وخارجه .

وهيّا نبطئ قليلا مع أميركو كاسترو ، وهو ينتمى إلى مدرسة النقد التاريخى الإسبانية التى بدأها مينينديث بلايو وبلغت قمة الكمال فى أبحاث رامون مينينديث بيدال ، ثم تلاميذه ، وتلاميذ تلاميذه . وابتداء من كتابه « تفكير ثربانتيس » ، وصدر عام ١٩٢٥ ، وبه جدّد كاسترو الدراسات التى تدور حول ثربانتيس ، وأصبح فى الصف الأول من الإنسيين الأوربيين ، ولكنه لم يبق هناك ، وإنما عدّل وجهات نظره الذاتية ، فأطل علينا عام ١٩٤٨ بتفسير جديد للثقافة

الإسبانية ، فى كتابه « إسبانيا فى تاريخها » . وهذا التفسير ، وقد نقحه ووسعه ، وأكمله فى كتبه الأخرى التى أعاد طباعتها ، إحدى الإضافات الهامة إلى جهود المؤرخين . وقد وصف كاسترو إسبانيا بأنها شخص وظائفه متصلّة فى بناء تاريخى نشط ، وكل شعب له « مقره الحيوى » ، ولسنا معه بصدد علم « نفسية الشعوب » القديم ، ولا فكرة إسبانيا الوضعية ، المحددة بعوامل خارجية ، وإنما بصدد فهم خاصية الوجود الإسبانى ، فإسبانيا شخص وُلد فى القرن الثامن الميلادى من الصراع مع المسلمين واليهود ، واندفع نحو أفق من الإمكانات ليكمل خطة نشطة ، ومضت إسبانيا تصنع نفسها ، وليس لديها كثير من التدريب الفكرى ، وإنما لديها المزيد من قوة العقيدة المتحمسة والمنفعلة .

حدس أميركو كاسترو بالتاريخ له قيمة فى ذاته كما هو ولكن بما أن هذا الحدس وُلد من تعايش داخلى مع آثار الأدب الإسبانى أعطانا نقدا ، فضلا عن نظرية الفهم التاريخى ومنهجه . وتحليلات كاسترو للنصوص الإسبانية بالغة الدقة ، وجدّد جذريا تقويم الأعمال الكلاسية وطريقة وصفها . وباختصار ، استخرج كاسترو من حياة إسبانيا بعض الأبنية الفكرية الموضوعية ، والأعمال الأدبية ، الموجودة هناك ،

وفحصها تسمّعا ، كخطة فعّالة ، موجودة وتاريخية . والمنهج الذى استخدمه لمتابعة هذا الشعب - الشخصية ، الذى ندعوه إسبانيا ، هو المنهج نفسه الذى استخدمه فى متابعة دون كيخوته ، إنه التاريخ كرواية ، والرواية كتاريخ ، والنقد هو فهم التداخل الوظيفى بين العمل الأدبى والشعب : « من خلال التعبير الأدبى واللغة يمكن أن نصل إلى رسم الخطوط الأولية لسير الحياة الإسبانية الداخلية ، أى أن ندرك شيئا من اتجاهها المفضل حيث تأمل تكوين بنائها الحيوى » (٣) .

فلنر نقادا آخرين .

لقد اختار إريش أورباخ سلسلة من النصوص ذات معنى ، وعلى حين مضى يفكك مختلف تقنياتها مزعا ، ليلتقط الواقع قدّم لنا تاريخا للواقعية . أو استقصى فى الأدب الوسيط موقف الكاتب إزاء الجمهور الذى يتوجه إليه (٤) .

واستطاع كارل فوسلر أن يبعث حياة شاعر وعصره انطلاقا

---

(٣) أميركو كاسترو ، الواقع التاريخى لإسبانيا ، المكسيك ١٩٥٤ .

(٤) إريش أورباخ ، إيماءات : الواقع فى الأدب ١٩٤٢ ، والترجمة الإسبانية المكسيك ١٩٤٦ . واللغة الأدبية والجمهور ، برن ١٩٥٨ ، والترجمة الإيطالية ، ميلانو ١٩٦٠ .

من الأعمال المقروءة [٥] . ومضى فوسلر وكورتيوس وأورباخ يصنعون التاريخ من الفلسفة ، ومع هذه الموجة الألمانية من يلتقى ليو سبيتزر ، على الأقل فى أعماله الأخيرة .

وفى فرنسا فإن ماريل رايمون صنع تاريخا بكتابه « من بودلير إلى السريالية » ، لا باحث مصادر أو تأثيرات ، وإنما انطلاقا من التشابه الداخلى بين الأعمال .

باختصار . إذا جهلنا التاريخ فسوف نشوه معنى النصوص ، والمنهج التاريخى لا يصحح الأخطاء المحتملة لقراءة عفوية فحسب ، وهى خدمة تجريبية قليلة الأهمية ، وإنما أيضا يرد إلى كل عمل الحياة واللون اللذين كان عليهما عند مولده . وقد كان ديلثيى ، أحد كبار الأساتذة الأعظم تأثيرا فى النقد المعاصر ، من أنصار هذه المنهجية التاريخية : الحياة مندمجة فى التاريخ والحياة إبداع التاريخ ، وكان هناك آخرون ، أكثر قربا إلى لغتنا (يعنى الإسبانية) : الإيطالى كروتشه ، والإسبانى أورتيجا إى جاسيت .

---

(٥) كارل فوسلر ، لوبى دى بيجا وعصره ، مدريد ١٩٣٣ .

شكرا للتربية التاريخية ، نستطيع بفضلها أن نستمتع بآداب عصور مختلفة ، وحضارات ولت ، كما لو كنّا نواصل استمتاعنا بالتراث الأدبى العظيم فى فرص متتابعة . لا لأن قيمة الأعمال بالغة النسبية ، حتى أن دون كيخوته لثربانتيس لها من القيمة مثل دون كيخوته تأليف خوان متتالهو ، وإنما لأننا نلتقط القيمة بالدقة من نسبية الإمكانات التاريخية ، والنسبية ليست بالضرورة ذاتية ، والإحساس بالوجود الإنسانى خيط من الزمن فى سدى نسيج التاريخ ، يوقظ فينا الرغبة فى التجسس على الأعمال الأدبية من وجهات نظر عديدة ، ومن ثم تكون رؤية القيمة أكثر وضوحاً وروعة . وفضلا عن ذلك ، فإن المنهج التاريخى يعلّمنا الحكم لأنه يستخرج من أعمال محدّدة المستويات الضرورية لتمييز الظواهر الخاصة بالفن ، والظواهر المتغيرة كالتاريخ نفسه .

٢ - المنهج الاجتماعى :

إذا كان علم الاجتماع الأدبى يدرس أشكال النشاط المتبادل بين كل الأشخاص الذين يتدخلون فى عالم الأدب ، فإن النقد الاجتماعى يفسر نوعيا كيف أن الكتابة حدث ذو طبيعة اجتماعية .

تبعاً لفلسفة كل ناقد وفهمه يتوقف عرضه لدور المجتمع ، عاملا حاسما أو مرافقا ، في قيمة الإبداع الشعري . في الحالة الأولى يصدر العمل عن المجتمع بالضرورة ، وفي الحالة الثانية يمكن أن تظهر القيمة في المجتمع الأقل مناسبة لها ، أو على النقيض ، لا تظهر حيث يتوقعونها ، ولكن عندما تظهر تكتسى ثوبا اجتماعيا ، وفي كلتا الحالتين يدرس المنهج الاجتماعي تأثير الجماعة في القيمة الجمالية ، بل ويُعلى من قيمة كاتبٍ ما لأن عمله شفَّ جيدا عن عروق المجتمع .

المنهج الإجتماعي يرى الأدب في المجتمع ، ويمكن أن يدرس المجتمع بعناية من خلال خطط ثلاث :

أولا : المجتمع الواقعي ، حيث ظهر الكاتب ، وحيث أنتج عمله .

ثانيا : المجتمع الذي ينعكس مثاليا في نطاق العمل نفسه .

وأخيرا ، قد يكون عبارة عن أدب العادات ، سياسيا أو هاجيا أو أخلاقيا ، أو خطة إصلاح اجتماعي في العمل ، مثلا : إذا أمعنا النظر في رواية « مرتين فييرو » لمؤلفها خوسيه هرنانديث ، فإن الناقد الاجتماعي يستطيع :

١ - أن يرسم إجمالا أصول هرنانديث الاجتماعية ، فهو وُلد في بيت نبيل ، وتعاطف مع القضية الاتحادية ، ونشأ في أعوام عاصفة سياسيا ، وتربى في الأعمال الريفية الشاقة ، وهو ثائر ، وعسكرى ، وموظف ، وصحفى ، وخصم لدود للرئيسين : ميترى وسارمينتو وصديق فيما بعد للرئيس أفيّانيدا [٦] .

٢ - أن يلاحظ كيف جرت حياة مرتين فييرو ، وكروث ، وبيثكاتشا الابن الأكبر ، وبيكارديا ، وآخرين ، وسط التوترات بين الريف والمدينة ، بين العاصمة بونس أيرس وبقية أنحاء الدولة .

٣ - أن يعرف كيف اخترق هرنانديث المواقف السياسية والتربوية والأخلاقية ، ذهابا عام ١٨٧٢ ، وإيابا عام ١٨٧٩ [٧] .

---

(٦) Mitre , Bartolome (١٨٢١ - ١٩٠٦) سياسى أرجنتينى وكاتب ، شارك في أحداث وطنه ، وتولى رئاسة الجمهورية . Sarmiento Domingo (١٨١١ - ١٨٨٨) صديق لمترى ، وهو كاتب أرجنتينى ، وتولى رياسة الجمهورية . و Avellanela , Nicolas (١٨٣٦ - ١٨٨٥) ، كان صحفيا وكاتبا أرجنتينيا ، وتولى رياسة الجمهورية . (المترجم)

(٧) إثكييل مرتينيث إسترادا ، في : موت وتشويه مرتين فييرو ، المكسيك ١٩٤٢ ، مجلدان ، وبدون استبعاد مناهج أخرى اعتمدت بإحكام على اجتماعية القصيدة .

يبحث المنهج الاجتماعى عن مقام الكسر المشترك : الكاتب يشترك مع أفراد طبقته الاجتماعية ، والتجربة التى يعبر عنها يشاركه فيها أفراد آخرون ، ومحتوى عمله ينهض على ملاحظة التصرف الإنساني ، والعمل نفسه ينعكس فى ضمير القراء الاجتماعى ، وسيكون ممثلا لنوعه ... وهذا البحث عن مقام الكسر المشترك يجعل المنهج يمتص عادة ما هو جلى فى الأدب ، لكى يعتذر عن المحصلة القليلة التى أعطتها المحاولات الأولى لعلم الجمال الاجتماعى ، ونردد مع روجيه باستيد فى كتابه « الفن والمجتمع » أن علم الاجتماع بمعناه الدقيق لما يوجد .

يمكن أن نذكر أكواما من أمثلة المنهج الاجتماعى الذى طبّقه النقاد الماركسيون ، وبخاصة فى روسيا ، حيث تكاد قوته تصبح رسمية . ومن المعروف أن المدرسة الماركسية استطاعت القضاء على المدرسة الشكلية فى روسيا عام ١٩٣٠ ، والتى يعود أصلها إلى عام ١٩١٥ - ١٩١٦ ، وبلغت أوجها بعد عام ١٩٢٠ . وفضلا عن ممارسة النقد فرضت مذهب « الواقعية الاجتماعية » ، ويتطلب من الكاتب عندما ينسخ الواقع بصدق أن يظهر البناء الاجتماعى ، وأن يشير إجمالاً إلى قوة الحزب الشيوعى . ولهذا يصر النقد

الماركسى ، على الأقل فى روسيا فى الأعوام التى سبقت الحرب العالمية الثانية ، على تقويم الشخصيات كأبطال أخلاقيين ، ويعتقد **جورجى مالينكوف** - مثلا - أن مفهوم « الطراز » إنسانيا واجتماعيا أنه « المظهر الأساسى للفكر الملتزم فى الفن ، ومشكلته دائما سياسية » .

وبعد الحرب العالمية الثانية أصبح النقد الماركسى الروسى قوميا ، مغرما بالتعليم . والنقد الماركسى ، على نحو ما عرضه **أيبفجورف** فى كتاب « الفن والمجتمع » وصدر عام ١٩٦١ لا يقنعنا ، وربما كان **جورج لوكاش** أعلى مؤشر فى النقد الماركسى ، وهو مجرى يكتب عادة فى اللغة الألمانية ، ويرى أن الأدب ظاهرة تاريخية لها أصولها الضاربة فى أعماق كفاح الطبقات . ويجب على الناقد أن يقع على القانون الذى يفسر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن ، وتجب الإشارة إلى طريق أصل الزهرة . ولقد دمّر النظام الرأسمالى وحدة الحياة الإنسانية وكمالها ، وهى كلٌ فردى واجتماعى ، ورسالة الشيوعية هى بناء شخصية الفرد كاملة فى نطاق التقدم السياسى نحو العدالة ، وعندما يتخذ لوكاش من كبار الروائيين فى القرن التاسع عشر مثالا ، فلكى يوضح لنا دورهم فى هذه المعركة الأيديولوجية .

منذ تكوّن المجتمع البرجوازى بدا أن الفرد والمجتمع قد انفصلا . والرواية ، وهى نوع أدبى برجوازى ، اتجهت نحو بُعدين متطرفين وزائفين : الوصف المثالى المجمّل لأفكار مختلطة مشوشة عن الحياة الخاصة ، التى لا توجد إلا فى الورق فحسب ، كما يقول جيمس جويس ، من جانب : ووصف طبيعى ، من جانب آخر ، ولأنه يغالى فى وصف أساس المجتمع بيولوجيا وآليا ينتهى بإفقار الواقع نظريةً ونماذج تجريدية خالصة ، كما يرى أوبتون سينكلير .

الأدب الحقيقى واقعى ، ويعرض فى شكل نماذج الالتحام العضوى بين الفرد والنمو التاريخى والاجتماعى ، عند بلزاك ، وتولستوى ، والروائيين الروس الآخرين مثل شولخوف .

يعرفون المذهب أوْ لا يعرفونه فقد التزم الروائيون الواقعيون بكفاح عصرهم ، وأعمالهم وثائق للدورة التاريخية ، كما هى دليل على التقدم السياسى أيضا . وأحيانا يوجد فى الروائى صراع بين مفهومه الشخصى للحياة الاجتماعية وإرادته الجمالية فى رسم الواقع كما يراه ، مثلا كالصراع بين القناعات والأوهام عند بلزاك ، وردود أفعاله المتوهمة ، والصدق القوى الذى أعلن معه سقوط النظام الاجتماعى فى عصره .

وفى حالات أخرى يجب على الناقد أن يقول رأيه لا فى غايات الروائى ، وإنما فى الإطار الاجتماعى الذى يقدمه فعلا ، وإذا تعارض هذا الإطار مع وجهة نظر الروائى السياسية ، أو لم يتعارض فهذه مسألة ثانوية . ويتفحص المنهج الاجتماعى جوهر الرواية ، حيث الخصائص والمواقف محدّدة ضرورةً بالجدلية المادية للتاريخ . يقول **لوكاش** « إنه منهج بسيط جدا يتكون أولا وقبل أى شئ ، من دراسة الأسس الاجتماعية الواقعية بعناية ، والتى فوقها ، لنَقُلْ ، أقيم وجود تولستوى ، والقوى الاجتماعية الواقعية التى تحت تأثيرها نمت شخصية تولستوى الإنسانية والأدبية .

« وفى المقام الثانى ، وفى علاقة وثيقة مع السابق ، يتساءل الناقد : ماذا تمثل أعمال تولستوى ؟ ما محتواها الفكرى والثقافى الحقيقى ؟ وماذا صنع المؤلف لكى يبنى أشكالها الجمالية في الكفاح من أجل تعبير مناسب لذلك المحتوى ؟ فقط بعد دراسة متحررة من الأوهام اكتشفنا وفهمنا هذه العلاقات ، ونحن فى وضع يسمح لنا بأن نقدم تفسيرا صحيحا لوجهات النظر الواعية التى عبّر عنها المؤلف ، وأن

نقيّم بدقة تأثيره فى سير الأدب » [٨] . ومن الواضح أن المجتمع يجذب لوكاش ، فى العمق ، أكثر من الأدب ، وأن السياسة تشده أكثر من دراسة المجتمع .

وناقد آخر هام فى ماركسية اليوم ، هو الإيطالى **جالفانو ديلاً فولب** ، مؤلف « نقد الذوق » ، وصدر عام ١٩٦٠ ، وهو أستاذ جامعى ، وفى ردٍّ فعل ضد مثالية **كروتشه** ترك جانبا تفسيرات الشيوعيين وتابعيهم وفروضهم ، ودرس الأبنية الشعرية بخاصة ، من وجهة نظر المادية التاريخية .

فى النقد الماركسى توجد مسلّمات يمكن أن تُقبل بسهولة أكثر من الأخرى ، مثلا : مسلّمة غير مدهشة فى شئ : أن العمل الأدبى ليس نيزكا سقط ، عَرَضا ، فوق الأفراد ، وإنما

---

(٨) جورج لوكاش ، دراسات فى الواقعية الأوربية ، لندن ١٩٥٠ ، ورغم ماركسيته تعرض لوكاش لمضايقات من الحزب الشيوعى ، لأنه لم يكن ملتزما عقيديا بما فيه الكفاية ، ولم يخدم بما فيه الكفاية متطلبات السياسة الروسية . فيما يتصل بوجهة النظر الماركسية المستقيمة فى النقد الأدبى الإجتماعى . انظر : جوزيف ريفاى ، لوكاش والواقعية الإشتراكية ، لندن ١٩٥٠ .

قلت : ترجم الكتاب إلى اللغة العربية أمير اسكندر ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بالعنوان نفسه : « دراسات فى الواقعية الأوربية » ، القاهرة ١٩٧٢ . (المترجم)

إبداع فرد فى مجتمع تحكمه عوامل كثيرة ، من الاقتصادية حتى الأيديولوجية ، وفى مرحلة من التطور التاريخى محدَّدة بدقة . وأيضا يمكن أن نقبل بسهولة نسبية مسلّمة أن العمل ليس مجرد انعكاس للمجتمع فحسب ، وإنما يظهر مع غاياته ذاتها ، ويحرك مشاعر القراء ، وبهذا المعنى يسهم فى تطوير المجتمع ، وحتى يمكن أن نقبل مسلّمة أن أى عمل ، وهو يتطلب رؤية العالم ، فى رؤية جماعية أكثر منها فردية ، له معنى أكثر أهمية من مجرد محتواه القولى . نعم ، إذا كان ممكنا أن نقر البناء الفنى والبناء الاجتماعى فلأن العمل فى التحليل الأخير هو العالم الفنى الصغير للعالم الاجتماعى الصغير ... ولكن ليس من السهل قبول نظرية القيم النقدية الماركسية التى تعتقد أن عملا ما يعتبر جيدا أو رديئا طبقا لتلاقيه سياسيا مع تحرير الطبقات المطحونة ، مع الدعوة إلى كفاح ذكى ومتفائل ، أو على النقيض يشل العمل الاجتماعى بمواقف غير منطقية ، سلبية وساقطة ، ومتخصصة فى فكرة عبثية : كل شئ أو لا شئ ، مقتنع دينيا وجماليا . والكتّاب الذين أنكروا ، رغم عدم الشك فى ذكائهم وامتياز كتاباتهم ، أن يبسطوا فى كل عملهم الإحساس بقانون التقدم الاجتماعى يجعلهم النقد الماركسى مسئولين لأنهم لم يقولوا : ما إذا كان

الموضوع الاجتماعى أو الأيديولوجى الثورى غائبَين عن هذا العمل ، وأنهما أفلتا من المؤلف ، وحينئذ يجب أن نشى بها كقيم سلبية ينقصها الوضوح ، وتتسم بالتفاهة فى طريقة وصف النشاط الإجتماعى ، والعجز فى استخدام المواد الفنية التى وضعها المجتمع فى حوزته ، لكى يستخدمها فى دقة كما يجب ، وهكذا تعاقب الكاتب عن القيم التى يجهلها ، ولا تريد أن تكافئه عن القيم التى يعرفها .

يعتقد ليفين ل . شوكينج فى دراسته عن اجتماعية تكوّن الذوق الأدبى : أن النقد لكى يقوّم القيمة الجمالية بدقة لا يجب أن يمعن النظر فى العمل نفسه وإنما فى تأثيره فى الجمهور ، يقول : « الطريقة الوحيدة لتقييم فنٍ ما استطاع أن يفرض نفسه هو استمرار تأثيره » و « عندما يفوز عمل ما فى الاحتفاظ بشهرته على امتداد أجيال كثيرة لا بد أن يكون قد انتقل من طراز اجتماعى يجسم الذوق إلى آخر . ولأنه استطاع أن يقدم شيئا إلى جماعات تختلف كثيرا فى مزاجها النفسى ، مثل الذين يتعاقبون فى اتجاه الذوق عند مرّ القرون ، لقد أظهر العمل أنه يمتلك قيما قادرة على تجاوز عصر محدد » [٩] .

---

(٩) ليفين ل . شوكينج ، الذوق الأدبى ، المكسيك ١٩٥٠ .

وإذا كانت هذه الفكرة فى التقييم الاجتماعى « الوحيدة » كما يقول شوكينج ، فسوف تظل خارج النقد الأدبى المعاصر ، كائنا لا أحد يستطيع أن يتوقع القبول الذى سوف تعطيه لها الجماعات الاجتماعية المتغيرة فى المستقبل . وفى العمق ألا تبقى وظيفة النقد المحترمة محطمة ؟ وعندما يؤكد بالأحمر على دراسة أصل الأدب وتأثيره اجتماعيا ، فسوف يعلن بصوت مرتفع أن الرأى الأخير فى العمل هو ما سيقوله الزمن ألا ينكرون على النقد سبب وجوده ، وهو تكوين حكم ؟

عند دراسة العلاقات بين المجتمع والأدب يمكن أن نؤكد على أحدهما : المجتمع أو الأدب ، وقد اختار روبير إسكاربيه جانب المجتمع فى كتابه « علم الأدب الاجتماعى » عند تخطيطه للظاهرة الأدبية : الإنتاج (الكاتب ووسطه ، ومشكلات التعبير) ، والتوزيع (الطبع ، والبيع ، ونقد العمل) ، والاستهلاك (معنى القراءة اجتماعيا من جانب الجمهور مباشرة) . وأكثر صقلا تخطيطات علم اجتماع المعرفة التى تتكون من إضافات ماكس ويبير ، وكارل منهايم وماكس شيلير ، وجورج سيميل ، وأرنست كاسيير ، وآخرين . وتحلل العلاقات المتبادلة بين أشكال التعايش الاجتماعى والأيديولوجيات ومفاهيم العالم ، والأذواق والأساليب وغيرها

وعمل أساسى فى هذا الاتجاه من العمل ، هو كتاب أرنولد هوزر ، « التاريخ الاجتماعى للفن » عام ١٩٥١ ، حيث يطبق أيضا بطريقة منظمة نظرية الأيديولوجيات على الأدب ، وعلى رسم الطبقات الاجتماعية ، وخصائص الحركات التاريخية الكبرى .

٣ - المنهج النفسى :

يعمل التاريخ والمجتمع واللغة بالتحديد فى إنسان من لحم وعظم ، ويتكون المنهج النفسى من فهم هذا الإنسان .

سوفسطائى يمكن أن نلخص كلامه عند العبث ، نسمع أفكاره ، ونعرف أنها سوفسطائية .

● فلنفترض أننا سوف نأخذ بمنهج سنت - بيف حرفيا : «هذه الثمرة من تلك الشجرة » ، ولتفسير عملٍ ما ننطلق من معرفة نفسية المؤلف ، ومن الواضح أن معرفة المؤلف هذه يجب أن تكون سابقة ، ومن ثم نستبعد آليا نقد أى عمل مجهول المؤلف ، أو مشكوك فى أبوّته ، أو أبدعه إنسان لا نعرف عنه غير القليل .

● لنفترض أن علم النفس وصل إلى معرفة الإنسان بدقة بالغة ، حتى أصبح قادرا على التنبؤ بأى عمل سوف يُكتب :

هل يمكن أن نعتبر نقداً الحكم على عمل يُقرأ قبل أن يكتب ؟

● لنفترض أن آلة ما ، فى زمن غير معروف ، طبعت الأحرف الهجائية فى كل إمكاناتها التركيبية ، ربما تنتهى بأن تعطينا عملا ، ليس مقروءا فحسب ، وإنما ممتع أيضا . أيمكن أن نخضع هذا العمل ، وصنعته آلة ، دون أن تتدخل نفسية المؤلف ، لحكم نقدى ؟

فى كلمات أخرى ، بما أن غاية النقدِ الأدبُ وليس علم النفس ، فإن النقد لا يمكن أن يتحول إلى علم نفس ، وكل حصاد العمل إلى مظهر نفسى يقدم لنا نظرية عن الشخصية الإنسانية ، وليس نقدا أدبيا .

ونظرا للصعوبة التى نلقاها فى دراسة نفسية الكاتب ، وقلة ما هو علمى فيما يمكن التكهّن به من علاقات نفسية بين كاتب وعمله ، يؤكد إ . أ . ريتشاردز أن نفسية حدث القراءة أقرب إلى النقد من نفسية حدث الكتابة . وهذا الموقف حمل ريتشاردز على الحديث عن نفسية القارئ ، انطلاقا من نظرية المعانى ، وهناك يوجد أفضل فكره .

ومع التقدم نحو نظرية « للتأثيرات النفسية فى الشعر » أصبح هذا الفكر غير صالح للنقد الأدبى ، فالشعر - انظر كتاب النقد التطبيقى - ذو قيمة فى تنظيم اندفاعات القارئ العصبية . وعلى النقيض ، يعتقد هربرت دينجليس ، فى كتابه الذى أشرنا إليه من قبل ، أن النقد العلمى الوحيد الممكن هو النقد الذى يؤجج عملا ما ، ويقدم فروضا نفسية عن المؤلف .

فلننظر كيف يتصرف هذا النقد النفسى مع شاعر ، وليكن هذا الشاعر خوان رامون خمينيث [١٠] : قصائده معلومات يجب أن نستخلص منها ، بطريقة العلوم ، بعض الخصائص العامة : خوان رامون خمينيث وُجد ، ونعرف عنه ما يكفى لكتابة سيرته ، ولكن استخدام ما هو واضح فى سيرته لتفسير قصائده سيكون عملا قليل العلمية ، كما لو أن فلكيًا متدينًا لكى يؤمن بوجود الله يشرح النظام الشمسى على أنه إرادة إلهية لخير البشرية ، بدل أن يتابع منهجيا حركة الأجسام

---

(١٠) درس عباس محمود العقاد هذا الشاعر فى كتابه : « شاعر أندلسى وجائزة عالمية » ، وذلك بمناسبة حصول الشاعر على جائزة نوبل عام ١٩٥٦ ، وصدر عن دار المعارف بالقاهرة . (المترجم)

الفلكية فى ضوء قانون الجاذبيةِ العالمى . فالناقد يجب أن يقرأ القصائد ، وأن يبحث عن مبدأ موحَّد ، وعندما يعثر عليه يمكن أن يدعوه خوان رامون خمينيث ، ولكن خوان رامون خمينيث هذا ليس هو خوان رامون خمينيث الذى فى السيرة . ذلك أن الإنسان خوان رامون يمكن أن يكون جمعُ الطوابع حدثا فى حياته ، ولكن هذا الحدث لا يخدم القارئ فى « المختارات الشعرية الثانية » . خوان رامون خمينيث ، وتولى الناقد إيجاده ، هو فرض نفسى ضرورى لفهم إبداع قصائده المتوالى والمتعمَّد .

وإذا كانت معرفة كل صروف الدهر المتصلة بالسيرة تسمح لنا بأن نفهم شخصية إنسان ما ، ومعرفة هذه الشخصية تماما تسمح لنا بأن نفهم عمله ، فقد أصبح لدينا « علم نفس » بالغ الدقة كعلم الفلك ، وبما أن الأمر ليس كذلك فمن الخير لنا أن نكون نقَّادا جيدين من أن نكون علماء نفس سيِّئين . وأن تكون ناقدا جيدا يعنى أن تميز خوان رامون خمينيث المفترض وأن تلحق فقط بهذا الفرض النفسى ضرورةً الخصائص التى تعبر عن الصفات الأساسية فى القصائد المدروسة ، وليس تفضيل خوان رامون خمينيث الواقعى على خوان رامون خمينيث المفترض . فالواقعى لا ندركه ، والمفترض على

النقيض تكوّن أمام أعيننا ، ونحن نفكر فى رويّة : أى طراز من الناس سيكون كفئا لإنتاج « المختارات الشعرية الثانية » و « الحمار وأنا » .

وهكذا بدل أن يفسر الناقد الشعر من خلال سيرة الشاعر ، يستثمر تصوره انطلاقا من ملاحظة الشعر ، مبدعا فكرة كيف يجب أن يكون من أبدعه . وهذه الفكرة لا تسمح لنا أن نستنتج ما إذا كان خوان رامون خمينيث له أخت أم لا ، ولا كاتب السيرة أيضا ، وهو يعرف أنه لا يمكن أن يتنبأ فى عام ١٩٥٠ ، بالعمل الذى سوف يكتبه خوان رامون خمينيث فى عام ١٩٥٧ .

وبعد ذلك كله فإن النقد يغرق فى العمل لا فى الفرد ، عندما نبنى خوان رامون خمينيث المفترَض فإنما نصنع فى ت واحد نقدا وعلم نفس . نصنع نقدا لأننا نميز فى شعره بعض الملامح الثابتة ، وعلم نفس لأن ما نميزه يجب أن يتفق مع الطبيعة الإنسانية المشتركة . وينهى دينجل كلامه : « الشاعر المفترض هو الإضافة الوحيدة المشروعة التى يمكن للنقد أن يقدمها للنفسية الفردية للشاعر المتأثر » . ولكن دينجل ليس ناقدا أدبيا ، ولو أنه طبَّق منهجه على وردز

وورث وسوينبورن وبراونينج ، وإنما متخصص فى دراسة مبادئ العلوم المختلفة نقديا Epistemologique .

والآن ، هيّا إلى نقد النقاد ، لنرى كيف يستخدمون هناك المنهج النفسى .

إحدى مقاطعات هذا النقد تتكون من دراسات عن نظام شعور الكاتب ، وعن « طرازه » النفسى ، وعن البواعث التى ترج داخله أكثر ، وعن دوافعه الواعية واللاشعورية ، وعن اختياراته العقلية ، وطريقته فى الإدراك والتعبير . ولكن يجب أن نفرّق بعناية بين أن يستخدم علماءُ النفس الأدبَ لاكتشاف الأبنية الداخلية بعامة ، والمنهج النقدى الذى يهتم بالأدب أولا ، ويستخدم علم النفس لتقويمه على نحو أفضل .

يرى عالم النفس جونج - مثلا - أن الأدب أحد مظاهر الحدث النفسى الكثيرة ، ولهذا يقترح علم النفس أن نمعن النظر فى تكوين العمل الفنى من جانب ، وفى العوامل التى تجعل المرء مبدعاً فنيا من جانب آخر ، يقول : « هناك اختلاف جوهرى فى التصور بين دراسة الأدب حين يقوم بها عالم نفس والنقاد ، وما يراه الناقد هاما ، وذا قيمة حاسمة ، يمكن أن يكون غير ذى أهمية بالنسبة لعالم النفس . وثمة نتاج أدبى

مشكوك جدا فى قيمته ، كثيرا ما يكون مهما للغاية بالنسبة لعالم النفس [11] .

ويواصل جونج قوله : « ما يسمى « الرواية النفسية » لا يشد عالم النفس من أية وجهة نظر كما يمكن أن يظن الناقد » وحين نتأمل الرواية النفسية فى مجموعها نجدها تفسر نفسها لأن الروائى قام بتفسيره الذاتى ، ومن ثَمَّ لم يبق لعالم النفس إلا أن يوسعه . إن الروايات الأكثر جاذبية لعالم النفس هى التى لا يفسر فيها المؤلف دوافعه الشخصية ، إذن هناك مكان للتحليل النفسى ، حتى ولو فى مغامرات شرلوك هولمز ، وتناولها كونان دويل من قبل ، ونجد الشئ نفسه فى أمثلة من الأدب العالى : لقد التقط جوته فى الجزء الأول من ملحمته فاوست مادته من الضمير الإنسانى العادى ، وشرح بطريقة مرضية حب مرجريت المأسوى ، وفى الجزء الثانى على النقيض ، تجاوزت الثروة الإلهامية الهائلة بكل وفرتها قدرة جوته التشكيلية حتى احتاجت لخدمات عالم النفس . ولكن عالم النفس بالطبع لا يصنع نقدا أدبيا ، يستطيع أن يفهم

---

(١١) كارل جوستاف جونج ، « علم النفس والشعر » ، فى فلسفة العلم الأدبى طبعة إ . إرماتينجير .

عملاً ما حتى يصل إلى العمق حيث « اللاوعى الجماعى » ، أى الاستعداد النفسى مشكلا بقوة الإرث ، ولكن قيمته الفنية لا تخصه . وبالطريقة نفسها يستطيع عالم النفس أن يفهم اختلال أعصاب الشاعر ، وملامحه النرجسية ، وأنانيته ، وأحقاده ، ورذائله ، ونقائص أخرى ، ومعها يجب أن يدفع الثمن غاليا عن عبقريته المبدعة ، ، أما التمعن فى القيمة ، قيمة الشاعر وليست قيمة الشخص ، فسوف تفلت من عالم النفس .

إن حياة الفرد مثل لحن ، والأدب الذى ينتجه الفرد تنوعات من لحنه العميق . ولأن موضوع عملٍ ما حيوى ، نجده أيضا فى حياة مؤلفه ، ومعرفة الفرد نفسيا تسمح لنا بأن نقوِّم عمله على نحو أفضل . وليس ثمة شك إذن فى أن السيرة مفيدة جدا ، السيرة مفيدة جدا لأنها تقدم لنا أخبارا متصلة بحياة الكاتب الخاصة والعامة . ولكن السيرة نوعاً أدبيا أو إضافةً إلى التاريخ شئ ، والمنهج النفسى شئ آخر ، وموت خوسيه مرتى فى « دوس ريوس » ينتمى إلى تاريخ البطولة ، وديوانه « إسماعيل الصغير Ismaelillo وقصائد حرة » ينتمى إلى تاريخ الشعر فحسب . والنقد لا يهتم إلا بما يقتحم الرغبة الخلاقة فعلا : المزاج ، والمغامرات العاطفية ، والعادات ،

والأصول العائلية ، والحوادث العارضة ، والحكايات والنوادر فى مرحلة حيوية ، وطريقة ربح لقمة العيش ، والنشاط السياسى ، والأحلام والكوابيس عندما ينام ، والخيالات عندما يحلم يقظا ، وذلك كله فى النهاية يمكن أن يدخل فى النقد أو لا يمكن ، الأمر يتوقف أم لا على أن هذه الأشياء سبق أن دخلت فى حمل الكاتب فنيا أولا . كيف نعرف ذلك ؟ هنا تكون المغامرة الخاصة بهذا المنهج ، وتتجلى فى دقة الناقد كى لا يقع فى فظاظة التفكير .

لنترك جانبا علماء النفس المحترفين ، الذين يستخدمون الأدب دون أن يدرسوه فى ذاته ، مثل فرويد وجونج وآخرين ، فهناك نقاد آخرون ذوو تربية نفسية ، أو لهم هواية بعلم النفس يهجمون على العمل الأدبى بأوهامهم ، ومن أتباع « علم النفس السلوكى » ، أنصار نظرية الشكل ، ومن ملاحظات جانش عن استعداد « المخيلة لاستحضار الصور » ، وغيرها يطلبون فى العلم الأدبى تأكيد مناهجهم فى استطلاع سر روح الكتّاب . ويقولون : إذا كانت شخصيات عملٍ ما تتصرف بطريقة درسها علم النفس فهو دليل على فهم المؤلف : شكسبير لا يعرف شيئا عن التحليل النفسى ، ومع ذلك يستطيع المحلل النفسى اليوم أن يدرس المخلوقات الشكسبيرية

كما لو كانت حية ، أى أن هذه المخلوقات « حية فنيا » . وهاملت حى لأن الدكتور إرنست جونز [١٢] استطاع أن يجد له « عقدة أوديب » ، دون أن يعتمد على الأعمال ، لأنها فقرات من اعتراف شخصى ، قد تكون راقدة فى ديوان ، مثل مرضى ومُشخَّصين .

يستخدمون المناهج النفسية لكى يغوصوا فى العمل ، وفى العمل لكى يغوصوا فى شخصية المؤلف المختل الأعصاب ... شخصيات معينة فى مسرحية أو رواية ، تنصهر فى بوتقة تُنمذجها فى « طرز » ، مجرد تعميم فوق الطبيعة الإنسانية ويبقى تصور الكاتب مبدعا مبسّطا . ويرى بعض علماء النفس أن الكاتب ، بفضل الفن ، يتيح لرغباته المكبوتة أن تتسرب ، والبعض الآخر يرونه على النقيض ، يكبح جماحها أكثر ، معتقلا نفسه فى رموزه [١٣] .

---

(١٢) إرنست جونز ، هاملت وأوديب ، نيويورك ١٩٤٩ .

(١٣) إدموند برجلير ، الكاتب والتحليل النفسى ، نيويورك ١٩٥٠ ، ويعتقد أن كل رجل يسيطر عليه شعور قوى بالميل إلى صدر المرأة ، يصبح فكرة ملحة ، ويدافع الكاتب عن هذه العقدة ، ويشبه ، فيما وراء الوعى ، اللبن الذى سحبته الأم مرة من ابنها ورفضت أن تعطيه صدرها بالحبر الذى يدلقه كلمات فوق الورق . نحن نكتب باللبن .

علماء النفس مثل الماركسيين ، يحاولون إزاحة اللثام عن الأدب ، وإظهار مخزون الظواهر فى عالم اللاوعى حتى يحتفظ بها المؤلف ، أو الشخصيات الأدبية فى كهوف مظلمة . وقد استنتج فرويد نفسه من إحدى مسرحيات سوفوكليس المأسوية اسم « عقدة أوديب » ، واستخدمها فيما بعد فى تحليل مسرحية « هاملت » ورواية « الأخوة كرمزوف » . وذهب تلاميذه إلى أبعد من هذا ، فكل فنان عندهم مختل الأعصاب إذا لم يشفه نشاطه الخلاق فيحُول على الأقل دون تردّيه ، وما هو اجتماعى فى كثير من الأدب الخيالى يتمثل فى تناقض ظاهرى ، هو الهروب من المجتمع الذى يحلم به بسبب هذا الاختلال العصبى .

وفى سَبْر ما هو جنسى تعوّد نقاد الأدب المتخصصين فى التحليل النفسى أن يغتصبوا نزاهة الأعمال الفنية ، وما هو أسوأ : المعنى . والمحللون النفسيون ليسوا مقتنعين فيما يبدو من أن كاتبا ما ، كتب عملا ما ، وفى كل حالة فإن هذا الكاتب لم يكتب ما يعتقد ، وإنما كتب ما أملاه عليه « شئ » ما من أعماق الكهوف . ويصبح عمل ما أكثر ثراء ودلالة كلما أظهر لنا جوانب أكثر من الحالات الداخلية التى لا يريد المؤلف نفسه أن يظهرها ، أو لا يعرف أنها موجودة .

هذه المناهج النفسية شديدة المخاطرة ، وبخاصة عندما تريد أن تغوص فى أعماق الكتَّاب غير المحدثين (١٤) . والمعقَّدون والمقهورون موجودون دائما فى الحياة الإنسانية ، ولكن كتَّاب الماضى ، ويخضعون لفن منَ الكتابة تأملى وتقليدى ، لا يدلقون داخلهم مباشرة فى أسلوبهم . وقد يكون المنهج النفسى صالحا لجويس ، أو بروست ، ولكنه لا يصلح لرابليه أو الراهب أنتونيو دى جيفارا .

---

(١٤) انظر سبيتزر ، حول أفكار أميركو كاسترو بمناسبة « قروى الدانوب » لأنتونيو دى جيفارا ، فى مجلة معهد كارو إى كويرو ، بوجوتا ، يناير - أبريل ١٩٥٠ ، العام ٢٦ رقم ١ .

وفى تعليق على « اللغة والتاريخ الأدبى » يصر سبيتزر على ملاحظات شبيهة ، والآن بمناسبة منهج كينيث بروك ، فى « فلسفة الشكل الأدبى » ١٩٤٠ ، يبحث فى التداعيات العاطفية التى تعمل كأشكال ثابتة فى عمل ما . يقول : هذا المنهج قابل للتطبيق على أولئكم الشعراء الذين يظهرون فعلا هذه التداعيات العاطفية ، أى أولئكم الشعراء فحسب الذين يتركون أنفسهم تشف فى كتاباتهم عن مخاوفهم وأمزجتهم . ويجب أن نستبعد كل كتاب ما قبل القرن الثامن عشر ، وهو العصر الذى اكتشفت فيه نظرية « العبقرية الأصلية » وطبقت . ومن الصعب جدا أن نكتشف قبل هذا القرن فى أى كاتب تداعيات فردية ، أى تداعيات لا تعود إلى تقليد أدبى .

وفى الأدب غير الحديث ثمة قوالب جيدة صنعها التقليد الأدبى ، وكبار الكتاب إذ ذاك لا يتركون لاوعيهم يشفّ بسهولة فى كتاباتهم ، ودراسة التماسك النفسى فى كل ما يكتبه الكاتب عن « المعقدين » الذين يلونون كل صفحة عن التداعيات العاطفية ، والانبساط والذعر والإحباطات وغيرها ، أسهل فى الأدب الحديث ، ومارسها الذين كانوا يُدْعون « العباقرة الأصلاء » منذ القرن الثامن عشر . ومنذ ذاك الوقت ، أو لنقل منذ ديديرو تحررت أحاسيس المؤلفين من القوانين التقليدية واستخدموا أسلوبا شخصيا . وفى القرنين التاسع عشر والعشرين اجتاحت الأدبَ الأعصابُ المختلّة ، والتمتمة ، والجنون بفكرة معينة ، والاعترافات الحميمة ، والأحقاد ، وعرى الروح المتدفق ، والرموز الغامضة للدوافع المكبوتة ، وغيرها .

ولكن المنهج النفسى خطر حتى فى الأدب الحديث ، وقد أذاع جون ليفينجستون لويس ، وقام بتحليل نفسى لامع لكولريدج (١٤) ، الإخفاقات العلمية لبعض محللى مدرسة

(١٤) جون ليفينجستون لويس ، الطريق إلى إكسندو ، دراسة فى طرق الخيال ، بوستون ١٩٢٧ .

فرويد بمناسبة التفسير الذى قام به واحد منهم ، وهو روبيرجراف لقصيدة « كوبلا خان Kubla Khan » ، فهذه القصيدة ليست حلما ، وإنما هى ، بكلمات كولردج نفسه ، « رؤية فى حلم » وبعض أشكال القصيدة فى الظاهر من وراء الوعى ، ولكنها تجئ من عمق القراءات (مثلا : قراءة الفردوس المفقود لملتون) أكثر مما تجئ من عمق اللاوعى . ألا يبالغ أيضا وليم إمبسون [١٥] عندما يبحث ، ويعيد البحث ، منساقا وراء فرويد فى « أليس فى بلاد العجائب » ، حتى يبلغ به حد التعسف أن يرى فى حكاية الأطفال هذه رموزا جنسية تظهر شذوذ مؤلفها لويس كارول ؟

ويرى هربرت ريد أن التحليل النفسى والنقد يعملان معا ويمهدان للعمل الأدبى ، وواضح أن ما يلتقيان عنده هو العمل بوصفه نتاجا لتطور داخلى ، وليس تطور المنتج فى نفسه ، وقد أقرّ بالصعوبات ، وبلادة هذا المنهج ، ومن ثَمّ فهو لايطبق دون شك ، هذا المنهج عندما ينقد ، باستثناء دراسته عن وردز وورث ، وفيها انطلق من الشعر كى يشرح حياة الشاعر [١٦]

---

(١٥) وليم إمبسون ، بعض أشعار باستورال ، ١٩٣٥

(١٦) هربرت ريد ، طبيعة النقد ، (فى طبيعة الأدب ، نيويورك ١٩٥٦) .

وقد درس آلبير بيجين ، فى « الروح الرومانسى والأحلام» ، وظيفة اللاوعى فى الإبداع الفنى ، ولكنه رفض مناهج التحليل النفسى التفسيرية .

ليست القصيدة قذفا عفويا من حياة الشاعر النفسية ، نعم هناك اضطراب المشاعر ، وهى مثل هبّات ريح شديدة ، وتتزايد الأمواج ، يدفع بعضها بعضا ، ويولد بعضها من بعض ، وتتخلى عن أن تكون أمواجا ، وتجعل من نفسها مراكب . والشاعر وهو ينظر ، ويعاود النظر ، يشعر بقابلية حياته هذه ، ويقرر أن يضفى عليها تماسكا ، ويحدث المعنى الشعرى توترا سحريا فى الرغاوى ، وتطفو فى صورة فينوسية ربات رائعات الأجسام ، يركبن سفنا من زجاج ، ولدينا الآن سفن متماسكة ، مع منفحة ضوء ، ومظهر ماسة ، تقودها حيرات غالية ، تغنى لنا ، وتدعونا إلى التصادم . وكل ذلك يخرج من هياج الداخل ولكنه ليس خفق الداخل ، وإنما أسطول يحلّق فوق ، ويمضى متبخترا بسواريه العالية .

ما الذى حدث ؟ تأمل الشاعر داخله ، وارتقت نفسيته إلى خطة فكرية جديدة ، وأصبح سيد أهوائه وليس عبدها ، أى أنه لم ينته عاطفيا ، وإنما حوّل محتوى العاطفة إلى رموز .

انتصر فكريا ، وتحررت مشاعره من حمولتها المادية ، وأصبحت الآن صورا جمالية ، وما هو ذاتى أصبح موضوعيا طبقا لتخطيط فنى . وفى لحظة الإلهام تماما ينتهى التيه النفسى وتبدأ الفنية . ويجب على الناقد أن يفهم هذا الأسلوب وأن يحسه هكذا ، فكرًا مُوَضّعا وليس نفسية خالصة . وحصر العمل فى ملامح شعورية خالصة احتقار ظالم لنظامه ، وبنائه ، ووحدته ، ويتمتع المؤلف ، دون شك ، بمزاج ، ولكن عمله على النقيض منه ليس له « مزاج » بالمعنى الذى يفهمه علم النفس من هذا المصطلح (١٧) . حسنٌ أن نستنتج حالات داخل الكاتب ، ولكن النقد لا يمكن أن يقف عند هذا الحد . وفى النقيض يذوب العمل فى نفسية فرد ما ، ومن ثم لا يكون هناك نقد .

حقا إن الأدب - جوهريا - تجربة الكاتب ، والقراءة تنقل لنا هذه التجربة المبدئية . ويتجسس المنهج النفسى على كل ما هو جلى مما يمكن أن يلتقطه حول داخل المؤلف : أسراره ، ورسائله

---

(١٧) إرنست كاسيرر ، دراسة فى الإنسان : مدخل لفلسفة الثقافة الإنسانية ١٩٤٤ ، الترجمة الإسبانية ، المكسيك ١٩٤٥ . وفلسفة الأشكال الرمزية ، نيوهافن ١٩٥٣ . وسوزان لنجير ، Philosophy in a new key ، نيويورك ١٩٤٢ ، والإحساس والشكل ، نيويورك ١٩٥٣ ، وفلسفة العاطفة ، وأمادو ألونسو ، الدراسات الثلاث الأولى للمادة والشكل فى الشعر ، مدريد ١٩٥٥ .

ويومياته الشخصية ، واستطلاعاته الصحفية ، وتصريحاته في سيرته الذاتية ، وبياناته الجمالية وغيرها . وأيضا فيما يمكن أن يلاحظه مباشرة في أعماله ، وفي مخطوطاته ، واختلاف النسخ ، وتباين روايات نقولها ، في شواهد الذين حضروا لحظة الإبداع . ولكن ذلك كله لا يكفي ، وفهم الكاتب نفسيا دائرة ، أي أنه يحيط بالكاتب وعمله ، ولن يفلت شيء مما هناك .

يصل المنهج النفسي إلى القارئ عن طريق قراءة صفحاته ، وفي الحال ، أو في الوقت ذاته ، تفسّر صفحاته إعلاءً داخل هذه الشخصية . ليس هوى : فهذا الحدس وهذا التفسير يعتمدان على تفحص دقيق كامل ، والرغبة في تفسير العمل عن طريق السيرة الخارجية أمر هوائي ، وما يحسب هو وصف البناء الداخلي الواقعي . مثلا ، التقط ارنست روبيرت حدسيا طوايا الكاتب الداخلية ، وليكن بلزاك أو بروست ، وعندما اتحد معه ذاتيا أمكن أن يتنزه عبر معرض أعماله ، وأن ينظر إلى رفده ، وحتى يمكن أن يطل على العالم من خلال نوافذه . يقول في فصل « عمل الناقد » ، في كتابه عن «مرسيل بروست » : « النقد الحقيقي يهدف إلى اكتشاف العناصر التي تتكون منها روح المؤلف ، وليس آراءه ولا مشاعره . وهذا النوع من النقد لا يُتعلّم ، لأن الملامح

الخاصة التى ينهض عليها لا يمكن البحث عنها ، وإنما يجب أن تبهرنا فجأة . وموهبة النقد ليست إلا القدرة على أن تكون حساسا معهم » .

عودة الجمل المتصاهرة تجعلنا نشك فى أنه توجد سببية خفية ، وإذا جمعنا الملامح المتميزة ، وتأملناها ، وفكرنا فيها كلها ، أعددنا أنفسنا للحدس بفكر المؤلف ، لكى تضئ ما هو « طاقة » عند بلزاك ، أو « معرفة » عند بروست . وقد قام بدرو ساليناس بنقد حدسى نفسى مماثل لروبين داريو ، وتناول بأسلوب قوى موضوعاته العاطفية الملحّة . (انظر تعليقنا عليه فى المجلة الجديدة لفقه اللغة الإسبانية ، المكسيك يناير - مارس ١٩٤٩ ، العام الثالث العدد رقم ١) .

سيرة المؤلف يجب أن تتوافق مع العمل ، حتى إذا كتب أحدهم عملا واحد فقط ، فإن خصائص الكاتب يجب أن تتفق مع خصائص هذا العمل الوحيد ، وكل ما عدا ذلك يمكن أن يكون سيرة ، ولكنه ليس نقدا . والمنهج لا يطبق سببيا ، وإنما يُفهم ، أى أنه لا ينطلق من السبب (شكسبير الإنسان الواقعى) لكى يفسّر عملا . ويمكن أن نجهل مثلا من يكون شكسبير الإنسان ، ولهذا من الممكن أن نطبق المنهج النفسى

على الأعمال المجهولة المؤلف ، وحتى التجسس نفسيا على أعمال لها مؤلف معروف كما لو كانت مجهولة المؤلف . ولنتذكر شكوى أميركو كاسترو الحقّة بمناسبة استخدام سيرة شكسبير وثربانتيس ، لكى يحكم على أعمال كل منهما . لسنا على ثقة بأن شكسبير ألف الأعمال التى ينسبونها إليه ، والقليل الذى نعرفه عنه لا يمنعنا إذن أن نأخذ مسرحه بجدية . أكان شكَسبير مهرجا عاميا وغير أديب ؟ لا يهم : هنا هاملت ومكبث ، والملك لير ، لنحترمها ، فربما نتوصل إلى أن الذى كتبها عبقرى لمّا يزل مجهولا . أما ثربانتيس فعلى النقيض ، كان ضحية سيرة مستقصية تناولته من أخمص قدميه إلى قمة رأسه . ثربانتيس رجل متواضع صورة من « دون كيخوته » دون أدنى شك ... والنتيجة : عبر قرون كان هناك أكاديميون رفضوا أن يحترموا عمل « نابغة غير ضليع » .

يمكن أن نستخدم المعلومات التى فى السيرة لفهم معنى النص . لنقرأ هنا حكاية ، العلاقة بين النص والحكاية ليست واضحة ، شكرا لكاتب السيرة ، فبفضله أمكن أن نخرج إلى الضوء هذه العلاقة ، وأيضا شكرا لكاتب السيرة لأننا يمكن أن نلقى الضوء على الاختلاف أو التشابه بين الكاتب ومعاصريه .

الشاعر ، ونفسية الإبداع عند القارئ ، ويمكن فقط أن نستخلص جوهر الشعر بملاحظة تأثيراته فى الشاعر وفى القارئ .

النقد إذن اكتشاف المنطقة الأعمق فى الروح ، بحثا عن ميتافيزيقية الشعر ، ولا حتى اكتشاف ، لأن « الشعر الخالص » مثل موجة كهربية ، تمر عبر القصيدة ، وتكهربنا حتى قبل أن نفهمها ، لأنه ليس مهما أن نفهم مدلول القصيدة ، ولا حتى إذا شئت من الضرورى أن نقرأها كلها ، ويرى بريمون : « أن ثلاثة أبيات أو أربعة نأخذها صدفة ، من صفحة مفتوحة تكفى ، وما أكثر ما تكفي بعض المقطعات ». ومن جانبه استقصى موريس بلانشو فى نقده حدثَ الكتابة ذاته ، ورأى أن صحبة المؤلف وهو يكتب أفضل من شرح العمل نفسه ، ولم يحصر نفسه فى النص ، وإنما أراد أن يفهم العبور من الصمت إلى الكلمة ، وكيف أن كلمة النص تظل محتفظة بصمتها سرا .

● انتقال :

الآن ونحن نودع نقد النشاط الخلاق ، ونمضى إلى نقد العمل المُبدَع ، نلقى نظرة أخيرة إلى الوراء : التاريخ ، وعلم

استطلاع ما يجرى فى عقل المؤلف ، حيلةٌ وخفية ، عندما يتصور عمله ، هو فى الحقيقة نقد أدبى ، إذاَ وجّهنا إلى التعرف على مستواه الجمالى ، ولم يستطع علماء النفس أبدا أن يفرّقوا أدنى تفرقة بين التطورات العقلية التى تلد المهارة أو الحقارة : النقد هو الذى يطوّع الملاحظات النفسية الممكنة لتمييز الجمال فى عمل ما .

ويتسع النقد النفسى لمن يستقبلون من العمل الأدبى أبخرة غامضة ، ولو أنهم لا يقبلونه ، وكان بول ڤاليرى هو الذى أرسل فى عام ١٩٢٠ تعبير « الشعر الخالص » ، ولم يُؤَقْنمه وعلى النقيض فهمه الأب هنرى بريمون ، حقيقة مطلقة ومعجزة ، فائقة الوصف ، وبإشعاعه اندمج فى كتابات الشعراء (١٨) ، ومثل ما إن الصوفية يشعرون بأنهم تلاشوا فى حب الله ، هكذا يتلقى الشعراء سر هذا النوع الخالص ، الذى هو الشعر . ومع أن التخطيط ميتافيزيقى ، فإن وصف الظاهرة لا يمكن إلاّ أن يكون نفسيا ، نفسية الإبداع عند

---

(١٨) هنرى بريمون ، الشعر الخالص ، باريس ١٩٢٦ وفى الكتاب نفسه توضيح من روبير دى سوزا ، وقد شغل النقاش حول الشعر الخالص فى فرنسا سنوات من ١٩٢٥ إلى ١٩٣٠ .

الاجتماع ، وعلم النفس ، ألا ترى أنهم جنود فى غرفة واحدة؟ وأكثر من هذا : عندما نستخلص من عمل مجدد إطار الكاتب العقلى ، مع مفكرة صغيرة جميلة فى المجتمع والتاريخ ، لايُظهر دائما أسبابا تجئ من الماضى ، أى من تكوين العمل ، وإنما يظهر أحيانا غايات تمتد إلى المستقبل أيضا ، أىْ أهمية العمل نفسه . وبعد كل عمل ، لأنه إبداع إنسانى ، حقيقة تنساب عبر الزمن ، فالشعر فن الزمن .

ومن هذا الجانب فإن مناهج نقد النشاط الخلاّق تقودنا إلى مناهج نقد العمل المُبْدَع . مثلا : النقد الذى يشير إلى الاتجاه الفلسفى الذى يحمله ذلك العمل الخاص ، وهو كما لو أن مؤلفا لم يتلق أية فلسفة من الماضى ، يعهد إلى العمل الذى يكتبه بمهمة البحث عن موقع قابل فى سير الفلسفة الذى لا يتوقف ، ويقترح رامون فرنانديث فى Messages ١٩٢٦ ، أن نضيف مستوى الفلسفة إلى مستويات النقد الثلاثة التى تحدث عنها تيبوديه ، مستويات : الأساتذة والفنانين والمحافظين . والبناء الفلسفى لعمل ما وهو أدنى « هو جسم الأفكار ، ينظمه فرض ، يفسر مميزات العمل الجوهرية ، ويربطه بمشكلات الفلسفة العامة التى ينطوى عليها » .

هكذا يصير التاريخ « تاريخ أفكار » ، ولكنه تاريخ حي ، نُباغته فى لحظة فى عقل مؤلف العمل . وحالة أخرى يمثلها جاستون بتشيلار ، فرغم دراساته عن الخيال الشعرى ، أو بدقة أكثر : كيف يمثل الشعراء العناصر الأربعة : النار والماء والأرض والهواء ، ترك علم النفس ، واهتم بعلم دراسة الظواهر الإنسانية Fenomenologia ، وبهذا المعنى يجب أن نصنفه بين النقاد . يقول : المحللون النفسيون يدرسون الفرد خلف العمل على حين أنه يهتم بالحدث الشعرى فحسب ، أو الطبيعة المنعكسة فى العقل المبدع ، وأحيانا يستخدم مصطلح جونج ، ويحدده بأمثلة مثل « اللاوعى الجماعى » . والحق أنه ليس من الممكن تقسيم النقاد ، وكثيرون من الذين يدرسون تكوين العلم بدقة هم أيضا أفضل من يحلل العمل نفسه .

وإذا تابعنا النقد الجديد ، وهو سويسرى فرنسى ، أو فرنسى فحسب ، متتبعين خطى : مرسيل رايمون ، وألبير بيجين ، وجاستون بتشيلار ، فسنجد أنه أفرز مجموعة هامة مثل مجموعة جورج بوليه ، ورولان بارت ، وشارل مورون ، وجان بول ڤيبير ، وهو اتجاه لا يرفع عينيه عن النص ، بحثا عن معماره ، ويمكن أن نعرضه فى القسم التالى إلى جانب

الشكلية ، ولكنه من جانب آخر مسلح بنظريات فلسفية ونفسية وماركسية .

أحد هذه الاتجاهات ، الأكثر قربا من النقد ، والذى يبحث عن النماذج الأسطورية الأصلية فى الأدب ، وقد تبعثرت عبر التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس ، من قراء ليفى بريل وجيمس ج . فرازر ، وكارل ج . جونج ، وإرنست كاسيير . وهؤلاء النقاد أفادوا من الـ : Antropologia ، وهو علم يبحث فى أصل الجنس البشرى وعاداته ومعتقداته وتطوره وأعرافه ، ومن التحليل النفسى ، ودراسة الأشكال الرمزية فى الأساطير وفى تاريخ العقائد ، لإظهار كيف تنشأ الاستعارات الشعرية من رؤية سحرية للعالم ، وهو أمر أظهر ما يكون وأوضح فى الشعوب البدائية .

وهناك إضافات نقدية تقليدية جيدة مثل : « فكرة المسرح » وصدر عام ١٩٤٩ ، لمؤلفه فرانسيس فرجوسون ، و « الينبوع الملتهب » لمؤلفه فيليب هولرايت ، وصدر عام ١٩٥٤ . وفى الإسبانية طبق جوستابو كوريا المنهج فى كتابه « شعر غرسية لوركا الأسطورى » وصدر عام ١٩٥٧ . وأحد الأعمال التى استغلت منهجيا فكرة البناء المشترك للإبداع الأدبى

والتفكير البدائى هى التى كتبها واين شوميكر فى كتابه «الأدب واللاعقلى : دراسة فى الخلفية الأنثروبولوجية » ، وصدر عام ١٩٦٠ .

الروح الجمعى ، وليس الإحساس وحده ، يُستثار فى النشاط الجمالى ، والاتجاهات غير المنطقية التى تجئ من ماضى الفرد ، وحتى من النوع ، تدخل فى اللعبة . ومن السهل إظهار الشبه بين اللغة البدائية واللغة الأدبية ، كما يرى مذهب الروحيين مثلا . فالقصة والرواية ، والملهاة ، والدراما ، والملحمة ، والشعر الغنائى خلّدت فى مجال الأدب عادات نفسية نشأت عن أصل غائب فى التاريخ . وإلى حد ما فإن نمو الكاتب عقليا يوجز نمو النوع الإنسانى كله ، وعند الكتابة يهبط إلى عمق مظلم مشترك بين الجميع ، ويستخرج من هناك أساطير نتعرف عليها ، لأن القراء أيضا عرفوها فى أعماق أنفسهم . فوصف عقل همجى يساعد إذن فى فهم عقلية فنان مصقول ، والملامح المتشابهة بين الفنان والعصبى والحالم تعود فى أصلها إلى النفسية الأسطورية السحرية عند الأطفال والشعوب الأقل نموا .

دراسة الأدب يمكن أن تستفيد إذن ، مع إضافات الأنثروبولوجى ، فى فهم العناصر غير العقلية فى أى عمل

شعرى . وعقل الكاتب ، ثائراً ومتوترا فى لحظة الإبداع نفسها يرتد نفسيا إلى حالة الطفل والإنسان البدائى . ومثل هذه القضايا غير العقلية أبعد من أن تنتقص من قيمة الأدب الجمالية ، وإنما تضيف إليها قيمة الحقيقة . ومع أن الأدب يتفهم الواقع بطريقة لا تحتاج إلى تفكير كثير ، لكنه فى الواقع طريق إلى المعرفة ، وسريعا يعرف العقل الإنسانى وعلاقاته بعالمه المحيط به .

والفنان بعد ذلك كله متخصص فى أن يعرض علينا صور ما يدركه ، والنقد الأدبى يتعمق فى معرفة سر هذه اللغة التصويرية ، وهى فى الوقت نفسه لغة مخلوقات لم تتعود التعليل المنطقى . فالأدب معرفة ذاتية لما هو جوهرى فى الفرد لمعرفة من نكون نحن حقا ، من وراء ما نود أن نكون .

ونحن نحكم بالجودة على الأدب الذى يواجهنا مع الصراعات النفسية التى قُمعت بالمعاشرة اليومية ، لأنها بالدقة تثير فينا مزيداً من القلق ، وهذه الصراعات المخيفة يصفها لنا الأدب من منظوره ، ويوضّعها على البعد .

بكلمات أخرى ، يحولنا إلى مشاهدين لمرآة تتميز بأنها ترد رموز المشاعر الجمعية ، وهذا المنهج ذو الأصل الأنتروبولوجى

ينتمى ، لاحتضانه أدبا كثيرا ، إلى نقد النشاط الخلاّق ، ولهذا عرضناه هنا ، ولكنه يدعونا إلى الانتقال إلى نقد العمل المُبدع .

● العمل المبدَع :

هذا النقد ، ونعلنها من بداية الفصل ، يدرس فى المقام الأول العمل الأدبى نفسه : ماذا هنا ، ما هو ؟ ويصفه بطريقة موضوعية .

أن نفهم تكوين العمل الأدبى شئ هام ، ولكن ما يجب أن نحكم عليه ليس التكوين وإنما العمل ، وفضلا عن كل القوى المشاركة فى التطور الأدبى ، يجب أن يهتم النقد فقط بتلك التى تشف فى العمل . وليكن هذا بؤرة الاهتمام النقدى ، فلا شئ آخر أكثر واقعية واستقرارا ، وإذا كان من الممكن أن يكون هناك علم أدب فمن الضرورى أن ينهض على دراسة العمل منهجيا ، فالأعمال بعد كل شئ موضوعات تخضع للملاحظة والتحليل ، كالأشياء التى تدرسها العلوم الأخرى تماما ، وإذن فمناهج البحث الأدبى تشبه المناهج العلمية . وعندما لا تكفى ملاحظة العمل يلجأ النقاد إلى الفروض ، التاريخية والاجتماعية والنفسية ، مثل رجال العلم لا أكثر

ولا أقل . ويظل العمل على أية حال هو الأساس . وهذا العمل بناء من الرموز الطبقية ، فى مستويات مختلفة المعنى بناء وُلد بلا اضطراب ، فى تطور عقلى واجتماعى وتاريخى ، وثمة هوة بين العمل والقوى التى تخلقه ، فقد وثب العمل « وثبة وجود » كما يقول ميتافيزيقى ، وأصبح الآن موضوعا جميلا . ويقى علم النفس والمجتمع والتاريخ فى الجانب الآخر من الهوة ، وعبثاً نبحث فى الفراغ عن الأسباب التى تفسر جمال هذا الموضوع . وفى تفسير سببى لا بد أن نفسر سببا بسبب سابق ، وهذا مع آخر - أسبابُ أسبابِ أسبابٍ ! - وهكذا فى عودة بلا نهاية ، حتى نصل إلى فكرة السبب الأول الثابت ، فكرة ليست أقل ميتافيزيقية من وثبة الوجود .

عزل العمل عن ظروفه لا يعنى أننا سوف نحلل فقط المعلومات الفلسفية فى مادته وشكله وأسلوبه ، هذا أيضا يصبح خارجا ومتحذلقا . فالعمل الأدبى صيغ فى كلمات ، والكلمات ، على خلاف الألوان والخطوط والأحجام والإيقاعات وهى وسائل فنون أخرى ، لا تخضع بسهولة للتعبير الجمالى الخالص ، ذلك أن الكلمات تنقل مفاهيم وآراء وتعليلات ، وتحمل رسالة ثقافية ، مهما كان العمل غنائيا .

لا يوجد شاعر خالص يمكن أن يفرغ كلماته من العناصر العقلية التى تحملها الكلمات ، إذ بدون حد أدنى من الفكر المنطقى لا تكون كلمات . وهذا الفكر المنطقى فى تنافس مع المعنى الشاعرى ، ويمكن أن يزعج القارئ ، ولكنه يمنع فى الوقت نفسه أن يكون البناء اللفظى تافها . والأدب يفسر الواقعَ إلى جانب ما تثيره صوره الجمالية ، ومن هذا الجانب يعاود الظهور ما هو إنسانى حقا فى موقفه الإجتماعى ، وفى فرصته التاريخية . وتحليل العمل بدقة لا يحتاج إلى تفسيرات تجئ من الخارج ، يكفى فى ذاته لنكتشف فى العمل كل عالم المعانى ، ولا نمارس الفصل بين المحتوى والشكل لأن ما يهمنا بالدقة هو إدراك الوحدة التى تضفى على أجزاء العمل تماسكا ، أجزاء من الصوت حتى الفكرة ، ويجب أن نصفها تفصيلا ، ولكن دون أن نفقد النظرة الكلية . وأما النقد الداخلى فهو الذى يدرس العمل فى ذاته ، فى مواجهة النقد الخارجى الذى يدرس علاقة العمل بالكاتب والقارئ .

عندما يدّعى النقد الخارجى أن الأدب لا بد أن يكون له سبب ، فإن النقد الداخلى يجيب أيضا : إن الفكر سبب ، ولا يجب أن نبحث عن الفكر فى التاريخ أو فى علم الاجتماع

أو فى علم النفس ، وإنما هو فى هذه النقطة من تطور الكاتب عقليا حيث يتخلى كل من التاريخ والاجتماع وعلم النفس عن دوره كما هو ، ويصبح صورة منظمة كلاميا . وإذا دحض النقد الخارجى أنه توجد أسباب أكثر أسبابا من الأخرى (الأسباب الخارجية أكثر من الداخلية) فكل ما يجب عمله هو أن نذكّر بحكاية الأخوة التوأم : صاح أحدهم : « نحن سواسية ، ولكنى أنا أكثر سواسية من الآخر » !

يمكن أن نكسر نقّاد النقد الداخلى على أسر مختلفة ، تبعا لتفضيلهم المنهج الموضوعى أو الشكلى أو الأسلوبى .

١ - المنهج الموضوعى :

هناك من يحفر فى الموضوعات ، كما هو الحال فى كل المناهج ، واستخدامها يمكن أن يكون أكثر أو أقل سطحية ، وأشد أو أدنى عمقا ، والموقف الأكثر سطحية يتمثل حين يفكرون فى موضوعات خارج الأدب ، لكى يبحثوا عنها فيما بعد فى داخل العمل الأدبى . يفكرون - مثلا - فى جغرافية بلد ما ، ثم يصنفون الروايات تبعا لموقع الحدث : فى الريف أو المدينة . ويفكرون فى بعض الأشياء ، ثم يصنفون القصائد تبعا لمن يتغنى بالبحر أو الحب أو الأخلاق . ويفكرون فى

مشكلات الحياة ثم يصنفون المسرحيات تبعا لموضوعها ، وكلها عمليات نقد أساسية جدا ، ثم يهبطون بالأدب إلى قائمة « المطروقات » لكنهم يحدثوننا قليلا عن الأعمال نفسها . ومع هذا التصرف ، وعندما تقوّم الأعمال ، يكون الرأى عادة سطحيا .

إذا كانت الموضوعات التى فكروا فيها خارج الأدب تبدو « عظيمة » أو « تافهة » ، فهناك من يأخذ على عاتقه مسئولية أن الموضوعات ، لا غيرها ، هى التى تضفى العظمة أو التفاهة على العمل الأدبى . وإذا كان موضوع « الله » يبدو للناقد أعظم من موضوع القُبلة فسوف يقول لنا إن الشعر الدينى أعظم من الشعر العاطفى . وحين يستخدمون المنهج الموضوعى على هذا النحو يصبح زائفا ، لأن ما يستحق العناء نا هو دراسة الموضوع شخصيا ، وليس الموضوع فى حد ذاته ، فالموضوع لا ينفصل عن التصور النهائى الذى أضفاه الكاتب عليه ، ومن ثم فالمنهج الموضوعى يجب إذن أن يراقب موضوع العمل الأدبى محددا ، وليس مجرد موضوع تجريدى فيه ، ولا يقسّم العمل إلى شكل ومحتوى ، وإنما يضيئ موضوعاته لكى يراها أفضل ، سواء أكانت واقعية أم مثالية ، وعندما يرى الموضوعات على هذا النحو تبدو نشيطة وفاعلة على

امتداد الحدث ، وفى المشاهد والمواقف المتناثرة فى المجاز والاستعارات ، وفى شكل لازمة تنتظم العمل كله ، أو فى وثبة المقفز يقوم بها الكاتب من بعض المواد المختارة .

عملٌ ما ، ولْيَغْفر لنا القارئ أننا نبالغ فى الإلحاح ، هو وحدة غير قابلة للتجزئة أو الانقسام ، وعلينا أن نلتقطه فى كينونته الوحيدة ، ولكن عندما نفكر فيه فإن طريقتنا فى التفكير عادة أن نقسّمه محتذين نماذج العلوم التى تجزئ معرفة الواقع .

هناك نقاد إذن يقسمون العمل ، وهو أمر ليس سيئا ، إذا لم يخلط بين نموذج كينونة هذا العمل وبين طريقة معرفته ، أى إذا أخذ هؤلاء النقاد فى الحسبان أن ما يقسّمونه ليس العمل ، وإنما معرفتنا به . فبناء العمل شئ ، وشبكة المفاهيم التى يصطادون بها شئ آخر .

أول تقسيم يعرض لنا هو تقسيم العمل إلى شكل ومحتوى ، وفكرة أن العمل شكل ومضمون قديمة جدا ، وبلاغة القدماء تتحدث عن « الفكرة العارية » و « الفكرة المزخرفة » ، وفكرة قديمة كذلك ملاحظة أن الشكل والمحتوى يكوّنان واحدا هو الشئ نفسه ، وفى فقرات من كتاب فيلوديهو دى جادرا

من القرن الأول قبل الميلاد ، يعيب على نيهتوليمو دى باروس أنه فصل الموضوع عن شكل القول ، وقد أخذنا هذه المعلومة عن بنديتو كروتشه ، وهو أحد الهادمين الأشد عنفا لتقسيم العمل إلى شكل ومحتوى .

ولكن كروتشه نفسه وقع على الأقل فى تناقضات أخرى يود أن ينكرها . لا مفر ، فهو يفكر فلسفيا ، أو إن شئت بمفاهيم ، وكل مفهوم عندما يجرد الواقع من بعض الملاحظات التى لها مقام كسر مشترك ، يستثنى أخرى تنتظم فى الحال فى مفاهيم متعارضة : مادة وفكر ، لا أنا وأنا ، محتوى وشكل ، وهكذا ، وفى تاريخ علم الجمال الجدل حول ما إذا كان هناك محتوى وشكل أم لا مسألة ألفاظ . كروتشه إذن ينكر التمييز بين المضمون والشكل ، ولكنه على النقيض يميز بين الحدس والمفهوم ، وعند التفكير فى الحدس فصله عن المادة (عواطف ومشاعر) . وأكثر من ذلك : كروتشه برهن بقوة كبيرة على تطابق الحدس - التعبير ، كما فى وحدة المضمون والشكل ، وكان عليه أن يلجأ إلى تقسيمات أخرى .

ما يهمنا الآن من هذه ، (النظرية والتطبيق ، والتعبير والاتصال وغيرها) ويعيننا على تحديد المنهج الموضوعى الذى

يشغلنا ، تقسيم كروتشه ، وتمييزه بين الشعر والأدب ، فالشعر في أبيات أو منثورا ، تعبير عما يرى الفرد أن له قيمة في داخله ذاته ، والأدب على النقيض ، نشاط مثل التحضّر والتهذيب ، يقوم به أناس يتواصلون بطريقة متحضرة (الشعر جـ ١ ص ٦ ، باري ١٩٣٦) ، وبحث مضمون عمل أدبي إذن يمكن أن يتم من خلال خطتين : في خطة الشعر نبحث معالجة الموضوع حدسيا ، وفي خطة الأدب نبحث الإفادة من الأعراف الإجتماعية .

عند تجزئة محتوى عمل أدبي تظهر عدة عناصر يجب على الناقد أن يسميها . كيف ؟ هل يخترع الألفاظ المناسبة ؟ المصطلحات ليست واضحة دائما ، وفي كل الحالات يسرع إليه خطر أن رفاقه لا يقبلونها . أنأخذ في الاعتبار أصل الكلمات الموجودة ، ونبقى مع تلك التي ، طبقا لمعناها الكلاسي ، تميز منطقيا المحتوى الذي يراد وصفه ؟ آه ، الكلمات القديمة تغيرت كثيرا ، بحكم أنها عاشت على امتداد قرون طويلة ، وفي بلاد مختلفة ، حتى أن جذرها الصرفي لا يفسر شيئا أحيانا . أنتراجع أمام الإحساس الشخصي باللغة ، والاستعمالات الجارية هنا وهناك ؟ إن لغة الناقد حينئذ قد تغالي في الذاتية والنسبية ، ويمكن في دقتها العلمية أن تفسد . هل هي ترجمة

أو تطبيق مصطلحات ظهرت في مصطلحات نقاد آخرين أصحاب شهرة عالمية ؟ ما هو سيئ ، فضلا عن التحذلق ، أن هذه المصطلحات في الفرنسية أو الإنجليزية أو الألمانية أو الإيطالية أو الروسية تعمل داخل نظام خاص بمعانى الكلمات بعيد عن نظامنا [أى الإسبانى] فإذا اقتلعناها منعزلة تفقد معناها الكامل ، دون أن نحسب أيضا أنها تتطلب نظرة على الواقع ، ومفاهيم العالم ، ومواقف إزاء الحياة ، وكلها لا تتصل بما فى وجودنا القومى .

ليس هناك حل إذن !

في مخزن اللغة الإسبانية توجد ألفاظ متنوعة جاهزة : موضوع ، مادة ، قضية ، مطروق ، لازمة ، ثابتة ، فكرة ، حجة ، حكاية ، برهان ، نظرية ، أطروحة ، شعار ، خرافة ، وغيرها . ولكن ظلال معانى الكلمات التى تميز عملا عن آخر ليست واضحة ولا ثابتة ولا عالمية . وما يجب عمله إذن أن نحلل عناصر عمل محدد ، وأن نصنفها موضوعيا ولميزها ، وإذا عمّدناها حدّدنا الاسم الذى نعطيه لها فى نطاق مسئوليتنا عن المصطلحات النقدية .

وإليك بعض الأشياء التى يمكن أن تراها فى محتوى عمل ما :

● مادة خارجة عن الأدب ، انتقلت خلال تجربة الكاتب فى زمن خاص ، وانتقلت من الواقع إلى العمل ، إنها الطبيعة الواقعية والموضوعية . وطبقا لنظريات انسجام البيئة عند الإغريق ، فإن الفنانين يحاكون ، أو على أية حال هو عالم موجود علانية ، ومنه يشتقون العمل الفنى مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة .

● أمكنة شائعة ، تحملها الموروثات الأدبية ، وتدخل فى العمل : إنها مواد أدبية ، بها يصنعون الأدب .

● موقف اخترعه أحد من قبل ، وبما أن الأفراد أساسا سواسية ، فهذا الموقف يكرر مواقف أخرى اخترعها أفراد آخرون .

● بعض الدوافع التى تحتذى اتجاها معنيا تحرك الأحداث ، وهذه الأحداث تتحقق فى وقائع ، وهذه الوقائع تقرر سير العمل .

● بعض الرموز ، صورها وتقسيماتها الفكرية ، يتوقف بعضها على بعض ، تنتظم وتنتهى ببناء كلّ ممتد .

● تجربة حية ، محددة ، ووحيدة ، ومعقدة ، وكلية ، حيث

تنعكس شخصية الكاتب الأصلية ، تجربة تنتشر بمعنى ثابت في موضوعات فرعية متعدّدة ، على طريقة المبدأ المنتج .

من بين باحثي الموضوعات يتميز إرنست روبرت كورتيوس بكتابه « الأدب الأوربي والعصر الوسيط اللاتيني » ، وصدر عام ١٩٤٨ ، وفيه أعطانا قائمة وافية بـ « المطروقات » (١٩) ، أو إن شئت بالتعبيرات الثابتة ، والأمكنة الشائعة ، وتقسيمات الفكر ، والخطب ، التي تنحدر من الأدب القديم وانتقلت إلى عصري النهضة والباروك .

ولكن تجزئة الأعمال الفنية هذه ، في « مطروقات » عامة ، اعتناء بقائمة الأمكنة الشائعة يهمل ما هو فردي ، وهذا ما لاحظته مارية روزا ليدا دي ملكييل عندما علّقت على عمل كورتيوس . ومارية روزا ليدا نفسها حالة ممتازة للفهم المشوّق للبحث الذي يجب أن يتناول المطروقات في عمل خاص وهي ممتازة في أعمالها ، حيث تقارن بين الموضوعات لترى كيف تظهر في الموروث الأدبي ، ووازنت بين موضوعين

---

(١٩) أوضحنا في كتابنا الأدب المقارن : أصوله وتطوره ومناهجه ، مصطلح « المطروقات » ، أو الأقوال المكرورة » ص ٣٥٥ وما بعدها . دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٩ . (المترجم)

متشابهين ، التقاء واختلافا ، في أعمال مؤلفين مختلفين لا علاقة بينهم ، أو تغير الدوافع الأدبية منذ القدم حتى اليوم [٢٠] .

مثل طيب آخر لما يمكن أن يضيفه النقد الموضوعي حين يطبق على مؤلف واحد ، مثل خورخي منريكي ، تأليف بدرو ساليناس ، وفيه أظهر كيف أن الموضوعات الأدبية الكبرى في العصر الوسيط اصطفت في كوكبة [٢١] . وبمارس

---

(٢٠) مارية روزا دي ملكييل : القصة الشعبية الإسبانية الأمريكية ، ١٩٤١ – وخوان دي مينا شاعر ما قبل عصر النهضة الإسبانية ، ١٩٥٠ – وفكرة الشهرة في العصر الوسيط القشتالي ، ١٩٥٢ ، الأصالة الفنية في لاثليستينا ، ١٩٦٢ – ومقالات أخرى عديدة ، بعضها جمعتها فيما بعد في : دراسات إسبانية ومقارنة ، ١٩٦٦ . لكي نرى مصنع النقد الموضوعي من الداخل ، وفي قمة عمله ، نشير إلى الدراسات الهامة والعبقرية والموجزة التالية لمارية روزا ، فقد فتحته لنا ، وأظهرت لنا وقائعه ، في بحثها الذي لم يتوقف : التقليد الكلاسي في إسبانيا ، وبمناسبة جيلبرت هيجيت ، والتقليد الكلاسي في المجلة الجديدة لفقه اللغة الإسبانية المكسيك ، المجلد ٥ ، العدد ٢ ، أبريل – يونية ١٩٥١ . وملحق لهوارد رولين بيتش ، والعالم الآخر في الأدب الوسيط ، المكسيك ١٩٥٦ . بقاء الأدب القديم في الغرب ، بمناسبة كتاب إرنست روبرت كورتيوس « الأدب الأوربي » ، في مجلة فقه اللغة الرومانية ، مجلد ٥ و ٢ و ٣ نوفمبر ١٩٥١ وفبراير ١٩٥٢

(٢١) بدرو ساليناس ، خورجي منريكي أو التقليد والأصالة بونس أيرس ١٩٤٧ .

جان - بول ويبير نقدا موضوعيا على أساس نفسى ، فهو يبحث فى العمل عن عناوين تجربة جراحية تبرز فى موضوعات ملحّة .

قياس المسافة التى يحتلها موضوع ما فى أى عمل ، وهو منهج وُصف بأنه سطحى كما تذكر ، يشبه الهندسة . والمنهج الذى نطريه الآن يشبه أكثر « تحليل الوضع » أو « الهندسة اللا كمية » أو دراسة خاصية الشخصيات الهندسية التى تتغير فى نظام من التحول المستمر ، أى تلاحظ العلاقات التى تحتفظ فيما بينها بالموضوعات . وفى علم « الهندسة اللاكمية » لا يهم قياس الوجوه ، أو رأس الزاوية ، وإنما عدد الوجوه ورءوس الزوايا المترابطة . والموضوعات مهما كانت عالميتها ، أى مهما كان كثيرا ما نعرفه عن الأدب العالمى ، تظهر فى كل عمل بخصوصية مختلفة ، ولهذا فإن ما يقوم به النقد الموضوعى ، فى العمق ، هو إبراز الموضوعات كاستعارات فردية .

إنه إذن دراسة الأشياء الخاصة .

٢ - المنهج الشكلى :

قليلا ، كرد فعل جدلى ضد الاتجاه إلى تفادى تحليل النص كى يُتخذ ذريعة للحديث عن تكوينه أو انطباع القارئ ، عرف

النقد بقوة ، وبخاصة فى الأعوام الأخيرة ، طرازا من النقد يقال إنه تخصص فى بناء العمل شكلا . وهؤلاء النقاد بالغوا ولكنهم على الأقل طردوا من المعبد هؤلاء التجار الذين يخلطون التجارة بالعبادة . ويبالغون فى إنكار وجود ما ليس النص نفسه ، وحتى يسقطون التاريخ الذى كتب فيه ، ويصلنا النص من الفراغ ، كأضواء زمن مضى ، تلك التى ندعوها النجوم . إذا كان ممكنا تاريخ أدبٍ ، وإذا كان ممكنا علم نفس للإبداع الأدبى ، فلأننا هنا ، أمام أعيننا ، توجد رواية أو قصيدة أو دراما ، نحللها .

هكذا يقول الشكليون .

وهذا ما فعله أساتذة البلاغة ، ولكنهم الآن يقدمون مناهج جديدة ، وحتى يقيمون مدارس ، وسوف يكون أسهل أن نخصص لكل واحدة منها مجلدا من أن نقوم بجمعها كلها فى ملخص من صفحة واحدة ، ومع فوضى العين حين تقفز هنا وهناك فى رؤية إجمالية واسعة ، وغير منظمة ، سنذكر قليلا من اتجاهات النقد المتخصص فى الأشكال والأبنية ، مثل بعض رهبان علم الجمال الألمانى ، أو « تفسير النص » الفرنسى ، والشكلية الروسية بين عامى ١٩١٦ و ١٩٣٠ ،

ومن أعلامها : فيكتور خير مونسكى ، وفيكتور شكلوفسكى ويورى تينيانوف ، وبوريس توما شيفسكى ، ورامون جاكوبسون ، وهذا الأخير هو الأكثر أهمية من بينهم لتأثيره فى بلاد أخرى ، فقد أثر جاكوبسون فى تشيكوسلوفاكيا حيث تميز جان موكاروفسكى ، ورينيه ولك . وكان البولونى رومان إنجاردن من الأوائل ، فى تلك الأيام من عام ١٩٣١ ، فى دراسة استقلال العمل ذاتيا ، كموضوع مستقل عن المؤلف وظروفه . وهناك دعاة « النقد الجديد » (٢٢) فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وهم لا يتفقون تماما مع الشكلية وإنما يطبقون أيضا التحليل النفسى والأنتربولوجى واللغوى ، ومن بين أعلامهم : كلينث بروكس ، و و . ك ويمسيت ، وجون كراو رينسون ، وألين تيت ، وإيفور وينترز ، وكينث بورك ، و ر . ب بلاكمور ، ووليم إمبسون ، وروبرت بين ورين ، وغيرهم .

---

(٢٢) لمزيد من المعرفة عن اتجاه « النقد الجديد » فى الولايات المتحدة ، والشكلية الروسية انظر كتابنا ، الأدب المقارن : أصوله وتطوره ومناهجه ، ص ٢٥١ ، وما بعدها (المترجم) .

وفى سويسرا درس بعض النقاد من فرنسيّى اللغة ، ولكنهم يعرفون الألمانية اتجاهات « دراسة الظواهر » والأسلوبية والبنائية الألمانية ، وأبدعوا نقدا جديدا امتد إلى فرنسا ، وقد تكلمنا عنهم فى نهاية الفصل الخاص بالنشاط الخلاّق ، ونضيف إليهم هنا أسماء : رينيه جرار ، وجان استاروبنسكى وجان روسيه ، وقد اعتبروا العمل غاية واستطاعوا أن يطبقوا عليه منهج هوسيرل فى دراسة الظواهر منطقيا ، (رومان إنجاردين ، العمل الأدبى ، هلّ ١٩٣١) ، أو التحليل البنائى مستلهما منهج هيدجر الأنطولوجى (جوهانز بفيبيفر ، الشعر : نحو فهم ما هو شعرى ، المكسيك ١٩٥١) . ولكن هذه التحليلات لكى تصل إلى جوهر الفن الشعرى (ويمكن أن نضيف إليها اقتراحات بيرجير ، وورلف ، وآخرين) يبدو أنها تتجه إلى أشياء مثالية غير تاريخية أكثر من اتجاهها إلى أعمال محدّدة ، وللحظات يبدو أنها تتجه إلى صنع مصطلح [٢٣] .

نقاد البنائية ماهرون فى استخدام العناصر التى ترتبط بمستويات لغوية مختلفة ، والشعر وظيفة تسود فى أحد هذه المستويات البنائية : هذه الوظيفة تتمثل فى التعبير بواسطة

---

(٢٣) وليم إلتون ، على هامش النقد الجديد ، ١٩٤٨ .

الكلمة ، كلمة تحقق بدورها ، بالطبيعة ، وظيفة تعبيرية . أى أنها بالنسبة للبنائية ، ومقدمتها اللغة كشكل اتصال ، رسالة الشعر هى الكلمة نفسها ، والوسيلة غاية ، (رومان جاكبسون علم اللغات والشعر فى : الأسلوب فى اللغة ، نيويورك ١٩٦٠) .

يمكن أن نحلل العمل الشعرى إلى مستويات ، وإذا جاءت متزامنة فى الوقت نفسه تكوّن نظاما أفقيا يجب أن يقطع المسافة من أسفل إلى أعلى ، ومن أعلى إلى أسفل ، وقد وصف رومان جاكبسون ، الذى تحدثنا عنه قبلا ، هذه المستويات فى كتابه العمل الأدبى ، جـ ١ ، ١٩٣١ :

- مستوى الأصوات المنطوقة التى تتكون فوقها أبنية رنانة أكثر تعقيدا .

- مستوى الوحدات المعنوية التى تميز وجود الموضوعات المتخيلة .

- مستوى تعدد « الجوانب الموجزة » ، وهى نماذج ممكنة ، وفيها يجب أن يظهر العالم الخيالى أمام نظر القارئ .

● مستوى الموضوعات المعروضة وحظوظها المختلفة (٢٤) .

ليس ذلك لأن الشكليين يقسمون العمل إلى محتوى وشكل وإنما لأنهم يرون أن كل العمل يوجد فى شكل يمكن تحليل معلومات بنائه التفصيلية ، أى أن العمل له شكل داخلى مصدره الحدس الفنى ، وعرض هذا الشكل الداخلى فى اللغة التى كُتب فيها يعطينا « شكلا موضوعيا » قابلا للتحليل .

ما يُدرَس ليس مادة العمل وإنما تنظيمه ، تحليل بناء وليس تحليل عناصر ، وإذا فكّك الشكليون عملا فإنما ليعيدوا تركيبه . والعناصر التى لا تكون جزءا من بناء ليس لها وجود جمالى ، وجمعُها فى قائمة ، وعدّها فى إحصاء ليس إلاّ إضاعة وقت . والتحليل لا يعتبر العمل وثيقة نفسية ، أو سيرة لشئ عاشه مؤلفه ، وأقل من هذا بكثير أن نعتبره وثيقة للغته أو لأدب قومى ، وإنما هو خالصا وببساطة موضوع فعلى معقد ومغلق ومكتفٍ بذاته ، وملئ بالمعانى التى تشع من بؤرة مقصودة

(٢٤) انظر موجزا لهذا التحليل المعقد فى : فيكتور م . هام ، الأنطولوجية فى فن العمل الأدبى : Romon Ingarden's Das literarische kunstwerk فى : القالب النقدى ، نشره ب . ر . سوليفان ، وشنجتون ، ١٩٦١ . وكتاب آخر مفيد هو : نموذج النقد ، لمؤلفه ف . م . هام ، طبعة مزيدة ، ميلووكى ، ١٩٦٠

حتى محيط الكلمات لكى تعود إلى محيط البؤرة ، وتتابع هكذا فى دوائر مضيئة .

وقد فضح و . ك . ويمسات « خدعة القصد » و « الخدعة العاطفية » ، أى الرغبة فى تفسير العمل من خلال أصله فى عقل المؤلف أو نتيجته فى عقل القارئ ، وأنها مناورات لتفادى مشكلات النقد التقنية ، ويخلطون بين نظام الطبيعة ونظام الفن ، فالعمل الفنى معمار قوى من المعانى التى بُنيت تقنيا . ويجب أن نضع بين قوسين كل ما هو بعيد عن العمل نفسه ، وما إن يُسمَّى حتى نأخذ فى تحليل العمل . وأنواع النقد الأخرى التى بدل أن تلاحظ التقنية تلاحظ الشاعر العبقرى ، أو ردود المستمعين ، إنما تهرب من الفن إلى الطبيعة (٢٥) .

بعض الشكليين لا يهتمون بالسياق التاريخى ولا بالقيمة الجمالية للعمل الذين يحللونه ، هكذا يقولون . والحق أنهم لا يستبعدون التاريخ ، وإنما يعتبرونه معروفا ، ويثقون فى أن القارئ يضع لحسابه كل شئ فى مكانه . فالأنواع تنشأ عن

(٢٥) و . ك . ويمسات ، الصورة الفعلية ، فى : دراسات فى معنى الشعر ، جامعة كينتركى ، برس ، ١٩٥٤ .

تقليد ، والقصائد وليدة أسباب ، والكلمات يتغير معناها ، والنقاد الشكليون يطلبون من التاريخ كل المعلومات التى يحتاجونها ، ولكنهم بعد ذلك يلصقون أبصارهم بالنص ، وعندما يحللون لغويا نصاً ما يفترضون أيضا معرفة تاريخ اللغة .

أمّا القيمة الجمالية فلا يمكن تجنبها غايةً مهما كان المحلل واختيار عمل ما هو فى حد ذاته حكم ، وكل تحليل يسجل قيمة ، ويواصل هذا الاتجاه ، ومن الممكن تحليل النصوص الفقيرة جماليا تحليلا طيفيا ، وقد حلل ليو سبيتزر إعلانات تجارية ، وحتى فى هذه الحالات فإن القيمة ، حاضرة أو غائبة فى النصوص ، موضع النظر فى عقل الناقد ، ولو أنه لا يصفه بوضوح فإنه يتوجه إليه مع استراتيجية عرضه . وعندما وضع رومان إنجاردن فى تحليله للظواهر التصور التقويمى بين قوسين ، وحين عرض الأنطولوجية (= علم الكائنات) العامة لعمل فعلى ، كان عليه أن يرسم خريطة لكل القارة ، وفى نطاقها يرى دولة الأدب ، وحتى مقاطعة ذهبية ، حيث توجد القيم الجمالية الأكثر نقاء .

ومهما يكن ، فمن المؤكد أن الشكليين ، ولو أنهم يتذوقون العمل قبل أن يحملوه إلى المصنع ، تعودوا ، فى عملية الهدم

نفسها ، أن يتجاهلوا قيمته . أو يكتفوا ، كما فى المدرسة الروسية ، بتأكيد قيمة الأشكال الجديدة والمدهشة . وهم يُبعدون عن لغة النقد مفاهيم « خيال » و « عبقرية » ، وحتى مفهوم الجمال ، وإذا قالوا إن عملا ما كلاسى فلكى يشيروا إلى تلك الأعمال التى لها « بناء قوى » (مصطلح نظرية البناء Gestalttheorie) ، أى أشكال واضحة ، محدَّدة جيدا ذات تعادلات مناسبة ، تبلغ قمة التوتر والنمنمة .

تعوَّد المذهب الشكلى أن يعانى من علتين ، الأولى تفضيله الأدب الغنى فى أشكاله وألغازه ، وغاياته الخفية ، ورموزه الغامضة . وبما أن مثل هذا الأدب يسمح للمحلل بحرية أوسع فإن المنهج الشكلى يهدف ، مشكورا ، إلى أكثر من تقويمه . والثانية ، أنه يفضل لغة علمية حملت هؤلاء النقاد على أن يلغوا من التحليل الجوانب النفسية والجمالية ، لأنه لا يمكن الإمساك بها علميا . وهكذا ، عندما يبقون وحدهم مع هيكل الموضوع يزيفون العمل ويفقرونه ، ومع إرادة ممتازة فى الدقة يبعدون الجهاز التاريخى الاجتماعى النفسى ، ويصفون الخصائص البنائية لصفحة ، ولكن تفلت منهم عناصر ذات قيمة عالية .

ويقع هذا المنهج عادة ، بسبب طبيعته نفسها ، في أيد سيئة ، ومع ذلك فالمنهج ليس مسئولا في أنهم يفضلون البنائين عن المهندسين المعماريين ، أو فلنقله بطريقة أخرى : في المنهج الشكلي يتساهل العمال المساعدون أكثر ، ويمكنهم فقط أن يؤدوا واجبهم في عمل آلي ، وقد بالغوا في الآلية حتى أنهم بدأوا في الأعوام الأخيرة يستعيضون عنهم بآلات أليكترونية قادرة على التصنيف والإحصاء ، وفهرسة أي لون من الكلمات (٢٦) . وقد عارض تشارلز بيرينو ، وهو

(٢٦) لقد بدأوا يصنعون إنسانا آليا ، له عقل إليكتروني ، يقرأ النصوص ، ويحدد الكلمات ، ويحصي كل مرة تظهر فيها في السياقات المختلفة ، ويخزن معلوماته ، وفي سرعة خاطفة يمكن أن يدون الفقرات التي نحتاجها في بطاقات . وتوافقات مؤلف ما أو كتاب ما التي كانت من قبل تطبع بجهود جماعية كبيرة تطبع الآن بسهولة . ويمكن أن يفهرس ألفاظ التوراة أو أعمال شكسبير كلها ، حرفا بحرف ، والنقاد الذين يستخدمون الرسوم البيانية بطريقة الآلا ت المفكرة بدأوا يستعدون ، وإحدى حالات الصبر المقبولة هي حالة Syntopicon التي أضافها مورتيمر ج . أدلر إلى « أشهر كتب العالم الغربي » في ٥٤ مجلدا ، ١٩٥٢ ، وهو يصنف الكتب طبقا لأفكارها المشتركة ، وينظمها في فهرس هجائي من « أنخل Angel » إلى « عالم Warld » ، وكل فكرة (والأفكار ١٠٢) مقسمة إلى أخرى فرعية بين عدة « مطروقات » ، وكل فكرة مطروقة تشير إلى عدة فقرات من « الكتب العظمى » وإذا عرف القارئ كيف يستخدم لوحة التوزيع هذه يمكن أن يستعلم ما الذي يقوله كتاب ما حول موضوع معين ، وأي جدل أثاره ، إلى آخره . =

يكون عالما ، أسلوبية سبيتزر لأنها تحتاج إلى مزيد من المهارة بأخرى تعتمد على التصنيف الصارم ، والإحصائيات ، وقوائم الكلمات التى تتردد كثيرا ، والأساليب التى تميز اللغة ، والتعداد ، وفهرسة الصور الأدبية وغيرها .

لقد بدأوا الجانب الأكبر من العمل فى مادة الأدب بمساعدة الآلات ، أو بمساعدة نظريات آلية ، والمنطقيين ، والنحو التحويلى ، وغيرها ، ومع العقل الآلى الذى يعدّ ويقيس ويفصل إحصائيات ، ويجمع تجاوز الكلمات ، فيما يتصل بما يريد أن يقوله كاتب ما ، ولا يمكنهم وضع النقد ، ولا إزاحته عن موضعه ، وأبعد من هذا الاستعاضة عنه بغيره ، ويحظى النقد بترف استخدام كل ما سبق عندما يراه ملائما له ، ويرفض تجاهل إمكانات تطبيق الرياضيات الجديدة عند دراسة الأشكال الفنية .

وما حدث فى الماضى أنهم كانوا يطبقون على الإنسانيات نفس تقنيات العلوم الفيزيائية ، ولكن المعالجة الكمية تثرى

= عن استخدام الصور والإحصائيات . انظر : إديث ريكرت ، مناهج جديدة فى دراسة الأدب ، شيكاغو ١٩٢٧ . وأودلى يول ، دراسة ألفاظ الأدب إحصائيا ، كمبردج ١٩٤٤ .

معرفة الموضوعات موضع القياس فى العلوم الفيزيائية فحسب ، وعلى النقيض ، الظواهر التى يمكن أن تقاس فى علم النفس ، وعلم الجمال ، وعلم اللغة ، والتاريخ ، وعلم الاجتماع ، وغيرها ، هى الأقل أهمية ودلالة ، ومن ثم فإن المعرفة هنا تفقرها . ولكن الرياضيات ليست محدودة بما يمكن أن يُعدّ وما يمكن أن يقاس ، وإنما تجمع إلى ذلك دقة التجربة ، وحرية الخيال ، ويمكن أن ترافق النشاط الجمالي . وفى الحقيقة تعمل الرياضيات فى بعض الحقول التى تسمح بدراسة العلاقات الوظيفية التى كانت من قبل تفلت منهم ، كعلاقات الأدب مثلا .

يمكن أن نستخدم نظريات : الجملة ، والجماعة ، والمعلومات ، والألعاب ، والهندسة اللاكمية ، فى تحليل ظواهر إنسانية تعتمد على التغيير النوعى . وهى نظريات يمكن أن تساعد الناقد لأنها تربط مستويات الأفراد المنفصلين بعضهم عن بعض بقيم غير متواصلة . وبعد كل هذا ، فعدم التواصل الذى تدرسه الرياضيات فى مجموعه النوعى هو إحدى خصائص الإبداع الأدبى الجوهرية ، مثلا : ما أكثر ما استعمل نقاد الشعر الرمزى فى نهايات القرن الماضى مفهوم « الكلمة الصائبة Mot juste » .

فى نطاق الشكلية نستطيع أن نميز بين حالتين :

● أشكال توجد فى اللغة ، أشكال بمعنى الكلمة الدقيق ، وندركها لأول وهلة .

● أشكال طائرة فى الهواء حول اللغة ، أشكال أيديولوجية يتعلمها الذكاء قليلا قليلا ، وربما نستطيع أن نميز ، محتذين اقتراح منتدى براغ اللغوى ، بين شكل خلاصة تطور لا ينفصل عن المحتوى ، ولكنه لا يزال هكذا ، ولأنه لغوى ، ومادى ، وحسى ، يميل نحو ما هو خارجى . وبين « بناء » خلاصة عالم عقلى من الدوافع والموضوعات والخصائص والحبكات ، وكله فى مستويات غير متجانسة ، ويعرض من خلال العمل على كفاءتنا فهما توحيديا .

وحين يتذوق النقاد الشكليون الأشكال الحقيقية يكونون حذرين فى الإحصائيات ، والسرد والتعداد والإشارات ، ومَنْهجة العناصر اللغوية والنحوية والصوتية . وحين يتذوقون الأشكال المثالية يرسمون لنا هندسة العمل ، والهندسة اللا كمية : إيقاعات البناء ، والأطر التجريدية ، وحلول المشكلات المعروضة ووجهات النظر ، وتدريبات الكاتب وتقنياته ، أى عناصر

الفكر الشكلية . وقد شذّب جورج بولتى البناء المسرحى ، وترك له « ستة وثلاثين موقفا دراميا » عام ١٩١٢ ، وفى إتيان سوريو هذه الدوافع المشكلة ، وشعّبها إلى « مئتى ألف موقف درامى » ، باريس ١٩٥٠ . وأدرك خوان كاسالدويرو عناصر عملٍ ما بديهةً ، ثم وصف علاقاتها الوظيفية المتبادلة . وما حدس فيه مرات كثيرة ليس قيمة البناء المباشرة نفسها ، وإنما مستويات تاريخية وأيديولوجية وجمالية (قوطى ، من عصر النهضة ، باروكى ، روكوكو ، رومانسى ، واقعية ، انطباعية ، تكعيبية) أو شبكة معقدة من الرموز والموضوعات . ولكن عمله النقدى تركّز فى التحليل البنائى الصارم ، فهو يرسم مثلا الأشكال الديناميكية فى حبكات ثربانتيس (أبنية مقسّمة فى مجموعات : أوزان ثنائية أو ثلاثية ورباعية ، إلى آخره) . أو صب الأدب فى نماذج نقد الفن ، وأحيانا زاد عليها ، كما فى استخدام مستوى التكعيبية ، وطبقه على جبرائيل ميرو . أو أن يكتشف فى نظرة العناصر الموحدة فى أى عمل لكاتب ما (رموز الأسلوب الذى يحمل مؤلفا معينا من المادة إلى الفكر ، واستحضار دوافع ما باستمرار ، ودراسة المكان والزمان ، ومفاهيم عقيدية

عن الخطيئة الأصلية ، ونماذج بطولية للحرية) ، أو يحل النص إلى جزئياته اللغوية وأشكال التركيب [٢٧] .

وينطلق دامسو ألونسو من حدس فى عمل ما ، ويسلك طريقه نحو علم الأدب . وثمة جانب مهم فى تنمية نظام بحثه فهو يعرض المنهج الشكلى بالأمثلة ، ويرى أن معرفة العمل الأدبى تتم على درجات :

١ - القراءة . (القارئ يحدس فى وحدة العمل ، أو ينسخ حدث الكاتب الأصلى ، وثمة مجازفة أن يخطئ) .

٢ - النقد . (القارئ يقوّم حدسه نفسه ، وفى حماسة المبدع يوصّل الرأى الذى اتخذه ، لكى يفصل الأعمال القيمة من تلك التى ليست كذلك) .

٣ - الأسلوبية . (يستقبل القارئ عملا اختاره النقد من قبل ، ويحلل شكله الداخلى بأقصى ما يستطيع من علمية)

هذه الأسلوبية ليست علماً حتى اليوم ، ولكن مع تقنيات تزداد فى كل مرة دقة سوف تكون قاعدة علم فى المستقبل .

---

(٢٧) سلسلة المعنى والشكل فى « روايات مثالية » ، ١٩٤٣ ، وأعمال Persiles y Segismunda ، ١٩٤٩ ، ومسرح ثربانتيس ١٩٥١ ، ودراسات فى الأدب الإسبانى ، مدريد ١٩٦٢ .

الأسلوب رمز الشكل الأدبى ، شكل يوحّد بين ما هو معنى وما هو فحوى ، والأسلوب داخلى ، لأن تفضيلات اللغة تفضيلات فكرية . ومهما يكن وصف العمل من الخارج أو الداخل ، فإن وحدة العمل غاية الدراسة . والعمل بعيد عن التاريخ ، إذاً لا معنى له خلال أجيال القراء الانطباعيين ، وإنما فجأة يقدّم بناء موضوعيا ثابتا . وتاريخ الأدب لا يصنع نقدا وأبعد من هذا بكثير أسلوبية . ومن الممكن مع أشكال تشبه الرياضيات أن نوضح « جموع » عمل ما أو سلسلة من الأعمال : العلاقات المتبادلة ، والموازنات ، ونماذج تنظيم مجموعات متشابهة عند مؤلفين مختلفين أو عصور متنوعة ، والتى يجب ألاّ نخلط بينها وبين وصف البلاغة آليا ، وهى تجهل الشرط الأساسى للمعرفة الأدبية : أى أن يقوّم الحدس الأصلى . فقط يمكن أن تخطئ قدرة القارئ الناقد الحدسية ، وإذن لا بد من التأكد بفرض عملى مأخوذ من العلم (٢٨) .

كان الجانب الشكلى عند دامسو ألونسو موضع التقدير من أوخنيو دورس ، لأنه بالدقة يجئ موازيا للنص إلى جانب

---

(٢٨) الشعر الإسبانى دراسة فى المنهج والمصطلحات الإسلوبية ، مدريد ١٩٥٠ . وستة مرافئ فى التعبيرالأدبى الإسبانى ، مدريد ١٩٦١ . ومنارات أنتونيو متشادو فى : أربعة شعراء إسبانيين ، مدريد ١٩٦٢ .

علمه الثقافى نفسه [٢٩] . ومن المعروف أن دورس المناهض لما هو تاريخى يرى أن الثقافة يجب أن تُدرس فى كتل متجامعة أزليا : (دهر ، عيد الغطاس ، أساليب) ، وهى نوع من الرقى ضد الزمن الذى يترك العمل الفنى متخشبا فى معمار ثابت . ويرى دورس أيضا أن من بين كل نماذج النقد - الحرفى ، والوصفى ، والتاريخى ، والملهم ، والتفسيرى - فإن هذا الأخير فقط حقيقى ، وبخاصة نقد « الأشكال السائدة » ، فوق الخصوصية وفوق الزمن ، ويجب أن نأخذ من إيقاعاتها المتكررة نبض كل عمل .

والحق أن الشكلية تعودت أن تتخاصم مع التاريخ ، وقد عاب إدموند ويلسون على ت . س . إليوت طابع نقده البعيد عن التاريخ [٣٠] ، وهو ذم يستحق نصفه فقط ، لأن

---

(٢٩) أوخنيو دورس ، دامسو ألونسو فى « معجم جديد جداً » ، مدريد ١٩٤٦ . وانظر أيضا : خوسيه ل . أرانجورن ، فلسفة أوخنيو دورس ، مدريد ١٩٤٥ .

(٣٠) إدموند ويلسون ، تفسير الأدب تاريخيا فى : ثلاثية المفكر ، طبعة منقحة ، نيويورك ١٩٤٨ . و ت . س . إليوت : التقليد والذكاء الفردى ، فى : سر الغابة ، نيويورك ١٩٢٠ .

إليوت ، مثل شكليين آخرين كثيرين ، يدرك العمل فى التاريخ ، ولكن عينه تتوقف عند الأشكال التاريخية أكثر مما تتابع الأحداث . وفيما يتصل بأعمال العصور المختلفة سنّ التفرد والمستوى المميز لكل عمل ، ثم انتقى قواعد ثابتة .

إن إدراك حضور الماضى ، وتقريب الآثار الرفيعة فى أى أدب حتى تصبح آنية وليست منكرة للتاريخ ، هى فى كل حالة تجميد للتاريخ . ويعتقد إليوت أن تضامن الكاتب مع شكل جماعى أكثر أهمية من أصالته : شكل ثقافة قومية ، أو شكل موروث أدبى ، أو شكل نظام . ويتلاشى الكاتب عند ما يضحى بشخصيته لعقلية تسمو به : أعماله ، ومن هنا يجب أن نحكم عليها طبقا للحظات الماضى الأدبية . ويتطلب النقد الحقيقى نظاما كلاسيا ، ويعطى إليوت ، وكان كاثوليكيا ، هذا النظام الكلاسى معنى دينيا فضلا عن المعنى الجمالى .

● المنهج الأسلوبى :

قبل كل شئ ، صفة « أسلوبى » تعنى نماذج مختلفة من دراسة اللغة والأدب ، وعلينا أن نستبعد منها تلك التى ، على الرغم من تسميتها هكذا ، لا تتسع لما يُفهم هنا من « الأسلوبية » ، وعلى العكس نأخذ نقدا تطبيقيا على أنه

يدخل فى الأسلوبية ، حتى لو كان يجئ تحت أسماء أخرى . وحين يستشير القارئ قائمة المصادر التى أوردنا آخر الكتاب سيجد حربا أهلية بين التعاريف . وللخروج من الزنقة نقول : إن غاية الأسلوبية الأسلوب ، وبما أن كلمة « أسلوب » تشير إلى الكلام فى اللحظة نفسها التى ترمز فيها إلى الفكر ، فإنها تؤخذ إلى جانب مفاهيم أخرى تجئ ثنائية عادة : اللغة والكلام ، الفحوى والمعنى ، التوصيل والتعبير ، الموضوعى والذاتى ، الفردى والجماعى ، والمادة والفكر ، والتعدد والوحدة ، تعلّم التقنية والارتجال العفوى ، الأنا والآخر ، تاريخ وبناء ... ازدواجية زائفة ، لأن كل مفهوم يتبع الآخر ، ونحتاج إلى تركيب كليهما لتمييزه فى وظيفة اللغة الرمزية . والتعبير الواقعى لهذه الوظيفة يؤديه متكلم محدَّد وهو ، مندمجاً فى اللغة تاريخياً ، يُعبِّر عن نفسه بكل حرية ويحقق أسلوبا ذاتيا . والناقد يجب أن يركز فى هذا الأسلوب ، فى البناء الرمزى ، المستقل ذاتيا ، وقد خلق قيما لم تكن موجودة من قبل . والجديد فى الأسلوب نسبى ، لأن جذوره تضرب فى واقع الدوافع والنماذج والظروف التى سبقت العمل نفسه . ولكن مهما تكن النسبية فهى دائما جديدة ، لأن تذكر العناصر كان حراً .

يوجد بين الشكلية والأسلوبية تذبذب نحو الإغراء والتقارض ويوجد اختلاف أيضا . فالشكلية ، على الأقل فى الحالات المتطرفة ، تحاول أن تلغى من التحليل الشاعر المبدع ، وحتى بهجة الجمال . والأسلوبية على النقيض ، تتمتع بالقصيدة بناءً مقصوداً وترحب بوجود الشاعر ، والعمل ليس نتاجاً وإنما طاقة منتجة . ويكون تركيز الأسلوبية بعامة فى بحث القيمة الجمالية كما التقطها كلام الكاتب .

قلنا « الكلام » ولم نقل « اللغة » ، لأن هناك أسلوبية كلام وأسلوبية لغة ، ومن الأوفق أن نبقى على التفرقة ، وقد ميز فردناند دى سوسير بين اللغة ، وهى نظام من الرموز له قيمة ، اصطلحت عليه جماعة من الناس لكى تستطيع التفاهم فيما بينها ، وبين الكلام ، وهو الاستخدام الخاص والفردى لهذه اللغة . وعلم اللغة يدرس اللغة ، ويمكن أن يدرسها أسلوبيا إذا لاحظ عناصرها غير المنطقية . يقول بالى : « تدرس الأسلوبية اللغة من وجهة نظر محتواها المؤثر » .

ولكن أسلوبية اللغويين هذه ، أو أسلوبية اللغة كما عند شارل بالى ، وماروزو ، وكريسو ، وديفوتو ، عامل مساعد للمنهج الأسلوبى فحسب ، يستخدمه النقد الأدبى . وعندما

أرسل هؤلاء اللغويون من أتباع سوسير فكرة « الوسائل التعبيرية » عند الفرد ، أو فكرة « الاختيار » الحر لهذه الموارد ، فقد خدموا النقاد دون أدنى شك ، ولو أن خدمتهم هذه لم تكن كبيرة مثل خدمة اللغويين المثاليين الذين أصروا ، وعلى رأسهم فوسلر ، على أن أحداث اللغة فى خدمة الفكر الإنسانى ، ولكن مع هذا لا يجب أن نخلط بين الأسلوبيتين ، وتوجد قائمة مصادر وفيرة العدد عن مشكلات الاختلاف بين أسلوبية اللغويين وأسلوبية النقاد [٣١] . ويخصنا فى هذا الفصل أسلوبية النقاد فحسب ، ومن يود قياس المسافة بين كلتا الأسلوبيتين نحيله إلى هذه المصادر :

انظر مثلا : دراسة الأسلوبية ، تأليف جياكومو دفوتو (فيرنزى . ١٩٥٠) .

يرى دفوتو أن النقد يهمل القواعد اللغوية العامة ، ويعبر من النص الأدبى إلى تفسير موقف تعبيرى شخصى محدّد ، والأسلوبية على العكس ، تنطلق من اللغة نظاماً ، وتراجع

(٣١) أشير إلى قائمة مصادر المصادر التى يمكن انتقاءها من : بنيفوتو تيرشينى ، التحليل الأسلوبى ، النظرية ، والتاريخ ، والمشكلة . ميلانو ١٩٦٦ . وستيفن أولمان ، اللغة والأسلوب ، أكسفورد ١٩٦٤ .

« الاختيارات » الجاهزة التى عَرَضت للكاتب ، وطريقته فى الاختيار بين الإمكانات اللغوية التى استجابت لمتطلباته التعبيرية . وثمة « لغة فردية » وسط بين لغة كل جماعة وكلام أى فرد . وبينما الناقد يفسر دوافع التعبير الجمالى ، فإن الأسلوبى يصنف القوانين اللغوية لا الجمالية التى تجعل هذه الدوافع ممكنة . وبينما الأمر عند الناقد تقييم عمل سابق على التحليل ، هو عند الأسلوبى تصنيف « ذخائر الاختيار التقديرى » الذى واجه الكاتب فى دائرة مجموعته اللغوية ، سابق على دراسة « الاختيار الحقيقى » الذى انتهى من عمله . وبينما الناقد يقطع صلة العمل بالتقليد ، الأسلوبى يصلها .

هكذا ، كما توجد فى المجتمع مؤسسات وقضاة وشرطة تطبق القوانين للحفاظ على الأمن العام ، كذلك فى حياة اللغة وهى أيضا نظام اجتماعى ، هناك لغويون يفسرون سلوك النصوص الأدبية فيما يتصل بالنماذج التقليدية . وبين الكلام شعرا واللغة قواعد ، تمارس الأسلوبية نوعاً من القضاء على « اللغة الفردية » ، وغايتها مع ذلك ليست قياسية ولا بلاغية ، وإنما تتركز فى تقديم كل ما هو تحت تصرف الكاتب كاختيار فى نطاق نظام لغوى ، وتظل حرية الفرد فى التعبير خاضعة للحدود التى يفرضها « النظام » .

إلى هنا انتهى جياكومو دفوتو .

ولكن ، وسبق أن نبهنا إليه ، لا تهمنا فى هذا الفصل أسلوبية اللغويين ، وإنما النقد . ومن الواضح أن الكاتب يستخدم لغة ، ولكنها عند استخدامها ليست لغة الجميع ، وإنما كلامه هو ، والمنهج الأسلوبى إذن يدرس التقليد اللغوى للمجتمع الذى جاء منه موضع اهتمامه ، ويدرس موقف الكاتب أمام هذه اللغة ، ومُثل التعبير الشخصى التى تشجعه ويدرس أيضا تكوين العمل لغويا ، وعند مواجهة جماله عاريا سوف يصف ما يرى ، وهو رقيق ، عباءةٌ شفافة تقريبا من الرموز المطوية فوق كل ثنية من جسمه . وأسلوبية اللغة سابقة على أسلوبية الكلام .

كان فوسلر ، عندما حلل إحدى خرافات لافونتين ، هو الذى فتح الطريق أمام النقد الأسلوبى على قاعدة مثالية ، ومع أنه من أنصار كروتشه لكنه لم يذوّب اللغة فى علم الجمال . وأكّد الاستقلال الذاتى لعلم اللغة ، مواصلا فكر « الشكل الداخلى » الذى حدّده ولهيلم هومبولت ، وبدأ ، دون أن يتخلى عن اللغة كاستعمال اجتماعى فى تقليد تاريخى ، يحلل العلاقة بين التعبير اللغوى والبناء النفسى لكاتبٍ ما .

علاقة ، أو إن شئت نشاط دائر ، وصورة « الدورة » هذه ستكون على طريقة ما يجب على ليو سبيتزر أن يطوره .

لم يكن ليو سبيتزر فيلسوف لغة أو أدب ، وإنما عالم فقه لغة ، اختار بعض النصوص التى تعرّف فيها علىٰ قيم جمالية عالية ، وحللها فى عناية مستأنية ، وبدا للوهلة الأولى كما لو أنه صاهر كروتشه وفوسلر ، إلا أن أبحاثه الأسلوبية كانت فى الواقع مستقلة عنهما . كانت نقطة انطلاقه نفسية ، وحتى اقترض من فرويد ، فكان يرى انعكاس العمل كاملا ، وانعكاس شخصية الكاتب كلها فى شذوذ الأسلوب ، أو فى الملامح الشاذة المعقدة ، وفى هذه المرحلة الأولى التى استمرت على نحو ما ، حتى عام ١٩٣٠ ، شكّل منهجه هكذا :

« حين نبتعد فى انفعال عن حالتنا النفسية العادية فسوف يقابلها فى المجال التعبيرى تجاوز فى الاستعمال اللغوى العادى ، والعكس بالعكس ، واستخدام شكل لغوى تجاوز ما هو عادى إشارة إلى حالة نفسية محددة ، وباختصار : التعبير اللغوى الخاص انعكاس لخصوصية ظرف فكرى . (التفسير اللغوى للأعمال الأدبية ، ١٩٣٠) .

ماذا يفهم سبيتزر بالدقة من « تجاوز اللغة العادية ؟ » .
التنبؤ ليس سهلا : تجاوز بالنسبة إلى اللغة التى يستخدمها الأفراد فى المجموعة نفسها ، فى عصر معين ، أو تجاوز بالنظر إلى لغة الكاتب نفسه على نحو ما كان يستخدمها فى كتاباته ذاتها ؟ . مهما يكن ، علينا أن نأخذ فى الحسبان أن سبيتزر يرى اللغة العادية أو تجاوز القاعدة كليهما نشاط شخصى . ودراساته الأولى تدور ، إذن ، حول مصطلحات رابليه الحديثة عن تجديدات الرمزيين الفرنسيين النحوية ، وغيرهم . ويصف سبيتزر منهجه بأنه « دائرة فهم لغوية » : من ملاحظة التفصيلات في محيط دائرة العمل إلى مركز شخصية المؤلف ، والعكس بالعكس ، فى ذبذبة بين الاستقراء والاستنتاج ، وبين العوارض والجواهر ، وبين الأحداث والفروض .

هكذا يعمل سبيتزر : يبدأ فى القراءة ، وفجأة يحس بأنه يرتجف بشئ ما يدعوه « اليقظة » . وفى الحال يحاول تفسير هذا الملمح الأسلوبى الأول المكتشف ، أصله النفسى الممكن والتاريخى . ثم يبدأ التفكير فى فرض ، وفى الحال يصنف ملامح أخرى مختلفة ، ولكنها تقبل التفسير نفسه ، وهكذا أصبح الفرض ثابتا ، ومن المعلومة إلى الفرض ، ومن الفرض

إلى المعلومة ، وإذا كل الفروض التى بحثت تقود إلى النتيجة نفسها . ويقول سبيتزر إنه وجد المبدأ الذى يشخص العمل الأدبى .

العمل فى نظر سبيتزر كلٌ يصدر تماسكه الداخلى عن عقل المؤلف ، عقل له طاقات نظام شمسى ، وتدور علاقات العمل حول فكرة مركزية فى مداراتها الخاصة بها : علاقات اللغة ، والدوافع ، والحبكة وغيرها . وكل معلومة تعطينا مفتاحا للتعمق فى مركز العمل ، ومن المركز يستطيع الناقد أن يلقى نظرة على التفصيلات الأخرى ، والبرهنة على ما إذا كان مثل هذا « الأصل الفكرى » ومثل هذا « الأصل النفسى » يفسر المجموعة التى يراها . وأسلوب كاتب ما هو البلورة الخارجية « للشكل الداخلى » للعقل ولكلام هذا الكاتب ، وإذا استخدمنا صورة أخرى لسبيتزر قلنا: الدم الحيوى للإبداع الشعرى يكون دائما ، وفى كل الأجزاء ، هو نفسه ، إذا شككنا الجسم فى اللغة أو فى الأفكار أو فى التأليف .

لاحظْ أن سبيتزر لا يكتفى بتحليل الملامح اللغوية فحسب وإنما يدرس أيضا الدوافع والأفكار ، وقرائن ليست لغوية ، وفى كلمات أخرى يدرس بناءه الكلى . ولكن الجانب البنائى

فى نقده الأدبى يبدو أكثر وضوحا بعد عام ١٩٣٠ ، عندما أحس فجأة بأنه غير راض عن منهجه نفسه ، وفهم ، لأنه أصلا نفسى ، أنه يكون مفيدا لأدباء القرنين التاسع عشر والعشرين ، وليس لكتاب القرون السابقة ، فهم شموس فى التعبير عن فطرتهم ، مع رغبة غير عادية فى التفرد .

كان ذلك عندما اهتم سبيتزر بأبنية تزداد فى كل مرة اتساعا ، وظهر الأسلوب كمستوى سطحى يجب دمجه مع مركز هو فى شخص الكاتب ، نعم ، ولكنه يُظهر أيضا رؤى عالمية فى تاريخ الثقافة . ولقد كان من الضرورى إعادة بناء النظام الأسلوبى لكاتب ما ، ولكن هذا النظام يستخدم بدوره فى إعادة بناء نظم تاريخية . وما صنعه سبيتزر ، إذن ، لم يكن تذوق أساليب فردية ، وإنما أيضا أساليب جماعية ، وصيغتها ، وتتضمن مرحلتى أسلوبيته ، يمكن أن تكون الآتية :

« كل تجاوز أسلوبى فردى عن القاعدة الجارية عليه أن يمثل طريقا تاريخيا جديدا يبدأ بالكاتب ، وعليه أن يظهر تغييرا فى فكر العصر ، تغيرا أحس به الكاتب ، وأراد أن يترجمه فى شكل لغوى جديد بالضرورة (« اللغة وتاريخ الأدب » ، ١٩٤٨) .

وأكثر من ذلك : تخلى عن تسمية نقده « أسلوبية » ، وعلى النقيض فضَّل أن ينكبَّ على ما حدَّده بأنه « علم معانى الكلمات التاريخية » ، مثل مستوى كلمة « Stimmung » ، ويرى فيها الأصل القديم لفكرة انسجام العالم ، فى نطاق الإطار العالمى للثقافة (انسجام أفكار العالم الكلاسية والمسيحية ، بلتيمور ١٩٦٣) .

لا يعتقد سبيتزر فى منهج يُنسب إليه ، ومنهجه فى العمق تجربة أدبية حية واعية بنفسها ، وشديدة الوعى حتى أن سبيتزر أستطاع أن يرسم خطتها نفسها فى صفحات من سيرته الذاتية ، ونقده الذاتى ، والحوارات التى سوف نشير إليها فى المصادر فى نهاية الكتاب . وهذا المنهج الشخصى جدا لا يمكن أن يُنقل ، وفى أحسن الحالات لا يمكن أن يساعد الطلاب فى إثراء تحصيلهم عملاً فنيا . ويتعمق سبيتزر حدسيا فى النصوص ، وما هو أزيد يقوم به الذكاء ، والتربية اللغوية وعمل القراءات ، وإعادة القراءة بلا كلل أو ملل ، ولم يكن يعتقد فى إمكان تكوين طلاب ، ومع ذلك كان له .

وبينما المدرسة الأسلوبية تواصل عملها مع أساتذة آخرين أحيانا ، فإن الأسلوبية لا تستهدف التفسير وإنما الوصف .

وهي لا تجيب عن سؤال لماذا لأى عمل ، وإنما عن سؤال ما هو ؟ وكيف بُنى ؟ . ورأينا أن ذلك لا يفترض فصل العمل فى جانب ومؤلفه فى جانب آخر ، ومن ظروف السيرة الذاتية التاريخية الاجتماعية النفسية إلى الأسلوبية يتعلق به ما يؤدى إلى انبثاق الفن الخلاّق ، أو نقْل الحياة إلى الشعر . ومن ثم فنحن لا نعتقد أن الأسلوبية مناهضة للتاريخية ، فهى تحتضن الجميع : حياة الكاتب ، وبيئته ، وتربيته ، وأفكاره ، ولكن بؤرة الاهتمام هى طاقة الكاتب المنجبة : ماذا يصنع بكل ما يدخل فيها. وغاية المنهج أن يكعّب لغته التى هى وسيلة التعبير .

تحتاج الأسلوبية إلى الحدس (للقيم الجمالية ، ونماذج التصرف الوهمية ، والتلاطف مع المؤلف ، وغيرها) ، وإلى معرفة مهنية باللغة (حالة اللغة ، وفى داخلها يفتح الكاتب طرقا جديدة) .

ويصدر منهج الأسلوبية المتقصى عن حركة تتركب من جاذب مركزى وطارد مركزى :

فى حركة جذب مركزية ، من العناصر الخارجية نحو الداخلية ، ومن الفحوى إلى المعنى ، يدرس المنهج الأشكال

الأسلوبية التى تظهر عند كاتب ، ويقارن بين استخداماته وبين الكتّاب الآخرين الذين سبقوه أو خلفوه .

وفى حركة طرد مركزية ، من الداخل إلى الخارج ، ومن الإحساس إلى الرمز ، يدرس نظام الظواهر ، من التى تستحق كاتبا يضع أصالته فى التماع ، ويقدم لنا عرضا للمواد اللغوية التى رتبها مؤلف معين لتعبيره الفردى .

الأسلوبية يمكن أن تحلل ملامح معزولة فى التعبير الفردى وفى التعبير الجماعى . مثلاً : أساليب الاستعارة والمجاز ، والتطابق ، والحوار الداخلى ، وفعالية الفكاهة ، والخيال ، وقوة القص ، وتجربة الزمن فى الأنماط الفعلية ، والمنظور الذى ترى شخصيات الرواية من خلاله الواقع فى لعبة الحدث ، والانطباعية والتعبيرية ، والتلميحات الفطنة ، وإيقاعات الكلام ، والواقع المعروض ، والمعمار العقلى ، واستخدام الإمكانات اللغوية هوائيا ، والتنافر بين المستويات النحوية والنفسية ، وغيرها . ولكن ما يجذبه فى العمق ليس الملامح المتناثرة ، ولو أن وظيفتَها مراجعتُها واحدةً فأخرى ، وإنما العلاقة بين مفهوم العالَم لكاتب ما وأسلوبه ، نوع من التناسق المثبت سلفا بين العناصر والمجموع ، بين مجموع العمل

والمكوِّنات التشكيلية ، وبين هذه المكوِّنات ونظرة جمالية غير مرشية .

الأسلوبية تتغذى من فلسفة مثالية ، والمنظِّرون الأقوى تأثيرا في تكوين الأسلوبية الإسبانية هم : كروتشه وفوسلر وسبيتزر ، ومن الإسبان الصديقان : دامسو ألونسو وأمادو ألونسو ، وكان الأول في تحليل نصوص من أدبنا أسلوبيا ، مع إحساس كامل بإمكانات المنهج الجديد . وعندما درس أمادو ألونسو ما يوجد من وهم ، ومن انفعال ، ومن إرادة ، أو إيماءة تقدير ، في التصغيرات ، وفي أدوات التعريف والتنكير ، وفي أفعال الحركة ، في اللغة القشتالية (= الإسبانية) ، فإنما كان يمارس أسلوبية اللغة . وعندما باغت بهذه الوسيلة التقنية اللذةَ المبدعة في استخدامات اللغة القشتالية التي ترد صيغها عند بابي إنكلان أو جويرالدس فإنما كان يستخدم أسلوبية الكلام .

المنهج الأسلوبي يُغرق مشرطه في الكلام : جانب اللغة الفردي ، والعاطفي ، والتقويم ، والمخيلة ، والبليغ ، والغنائي ، وكل كلمة معنى (إشارة منطقية إلى الغاية) وتعبير (إشارة إلى واقع المتكلم النفسي) . والمنهج الأسلوبي لا يترك حجرا

دون أن يحركه بحثا عن هذه الإشارات التعبيرية . يقول أمادو ألونسو : « نقطة انطلاقنا أنه إذا كان لكل تعبير لغوى معنى تبنته اللغة ، فإن له أيضا مجموعة من القوى الموحية ثبتتها اللغة » . ومن المعرفة الخاصة بالقيم الخارجة على منطق اللغة ننتقل إلى تحليل قيم الكلام التعبيرية فى عمل ما ، أو فى مؤلف ما ، أو فى مجموعة متشابهة من المؤلفين .

وشدّد أمادو ألونسو بشخصيته القوية على جانب من الأسلوبية يهمله الآخرون : إن دراسة الأدب تفسيريا يجب أن تتجه نحو تحقيق أقصى قدر من المتعة الجمالية ، يقول : « لا يبدو لى أبدا أننى وضعت مزيدا من الثقة فى جانب من العمل الأدبى أهمله النقد دائما ، وهو ما يمضى فيه الشاعر عاملا ، وعمله مع مهماز متعة جمالية .

المتعة الجمالية فى صناعة العمل الأدبى تدخل أساسا فى العمل الأدبى نفسه ، وفى المجال الشاعرى بقوة ، وهذه المتعة الجمالية هى الأخيرة ، وهى المبرر الأساسى . وقد ثبت النقد التقليدى حين افترض المتعة الجمالية فى كل عمل فنى ، ولكنه لم يعتمد معها بالتحديد تحليل كل عمل وتقويمه .

« تهتم الأسلوبية أولا بهذه المتعة الجمالية ، المحرك الأساسى فى الإبداع الأدبى » وأفضل دراسة أسلوبية هى التى تنفخ فى جذوات المتعة الموضوعية هذه فى العمل الأدبى حتى تجعل « اللهب الذى يشتعل أشد رغبة فى الاشتعال » يتدفق من جديد ، و « كل بحث استقصاء ، وكل دراسات التقنية الأسلوبية فى نهاية المطاف فى خدمة هذه المهمة . والكل يوجز ، كبرنامج ، للتمكن من نظام التعبير فى قصيدة أو عند مؤلف ، بغية الوصول إلى المتعة الجمالية كاملة » .

● انتقال :

وهكذا ، بما أننا سوف نودّع المناهج التى تفسر النشاط الخلاّق ، نشير إلى بعض المعابر التى تقودنا إلى مناهج تحليل العمل المُبدَع ، وعند توديع هذه نشير إلى انتقالات أخرى تقودنا إلى المناهج التى تساوى عند بعض النقاد إعادة خلق العمل الذى يقرأونه ، لأن من المؤكد أن من يحب أن يتنزه لا فرق عنده بين المناهج ، وهى طرق أيضا . وكثيرون من المتخصصين فى تحليل العمل الأدبى يعتقدون فى تطبيقه موضوعيا على الموضوع والشكل والأسلوب على حين أنهم ينحرفون به نحو نقد ذاتى . تقول مارية روزا ليدا ملكييل

وأبرزناها كثيرا لعمق بحوثها الثقافية الموضوعية : « كيف نعتقد فى موضوعية الناقد الأدبى المستحيلة ؟ أنا أشعر به منجذبا نحو المؤلف الذى يدرسه ، إعجابا به وتلطفا ، وكلاهما لا يتطلب فهما ، وأيضا للزهو القديم بأننا نشرب من ينابيع لمّا تمسّ ، ونقطف زهورا مجهولة » .

● **القارئ يعيد إبداع ما قرأ :**

هذا النقد ، ونعرّفه مع بداية الفصل ، يدرس تفضيلا مايتلقاه القارئ من العمل الأدبى ، أى العلاقة بين العمل والقارئ ، وليس العلاقة بين الكاتب والعمل (حتى ولا داخل عمل ما ، والعلاقة بين الشكل الداخلى والشكل الخارجى)

يقول هؤلاء النقاد : من المفيد أن نرصد تكوين العمل والعمل نفسه ، ثم يضيفون : ولكن القضية الأدبية لا تنتهى هناك . فالكاتب يُخضع عمله لتأمل القراء ، والقراء هم الذين يغلقون الدورة ، ويعطون المعنى النهائى للأدب . والناقد أحد هؤلاء القراء ، وهو قارئ خاص ، يعلّم الآخرين فن القراءة . والناقد إذن يضع نقطة النهاية لهذه الموجة من التعبير التى وُلدت من الفرد وظروفه ، وسلكت طريقها عبر أشكال عمل ما خرجت من هناك ، والآن عندما تعاود الظهور تتغير صورتها نموذجا ، فى شعور من يقرأه ، ويطلب الحكم عليه .

وقد انصرف ناقد متخصص ، هو إيفور أرمسترونج رتشاردز ، كلية تقريبا إلى اكتشاف ما يتلقاه القارئ من العمل . عمل هو بالنسبة له مَركب ينقل حالة قيّمة من داخل الكاتب إلى داخل القارئ . إن وصف العمل تقنية خالصة ، أما النقد فعلى العكس وصف تطور نفسي ، وهو يُعنى بطريقة الاتصال النفسي ، وبتطور القيمة نفسيا (٣٢) . وبفضل إمكانية إيصال العمل يعيش القارئ تجربة شبيهة بالتجربة التى عاشها الكاتب ، والآن يحس الكاتب بالرغبة ، أو النفور وكل ما يرضى رغباته قيم . وأحيانا لا يُرضى العمل رغبة ، لأن نتائج تحقيق الرغبة وإرضائها ، يتطلب إحباط رغبات أخرى أكثر أهمية . وثمة دافع مهم هو الأقل تبديدا لإمكاناتنا .

لكى نعيش فى نظام اجتماعى علينا أن نضحى ببعض الدوافع فى سبيل الأخلاق القائمة ، والأدب يؤثر فى العقول ، ومن ثم يسهّل ضبط القيم مع الظروف التى تكوّن الحياة الجماعية . والعمل الأدبى له قيمة حين يكون فى مستوى عقولنا ، أو يحسّن مستوى الهيئة التى نعيش فيها .

---

(٣٢) إ . أ . رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبى ، لندن ١٩٢٤ .

فكرة القيمة لا تتبع إذن مجرد المتعة التى نحصل عليها خلال القراءة ، وإنما من التنسيق الواسع فى النظام العصبى ، تنسيق غير محسوس غالبا ، لدوافعنا نحو الحرية وكمال الحياة ، ويمكن أن يصنف الأدب فى ضوء قيمة حالات الحماسة التى تثيرها فينا قراءاته . ويرى رتشاردز أن مهمة النقد الأولى هى تحسين استقبال القارئ للعمل ، ومن هنا نقده التطبيقى ، وصدر عام ١٩٢٩ ، الذى يقوم على البحث التجريبى فى اختلاف ردود الأفعال بين عدد كبير من الأشخاص أمام نص واحد ، قاعدته نفسية ، وقليله تربوى ، ويتعامل مع الأدب كأى شكل آخر من أشكال التوصيل ، كثمرة طبيعية بلا قيم خفية ، ونهايته قليلة النتاج ، وثمة عمل ما يضطرنا إلى النظام ، ولكنه ليس نظاما ضروريا ، لأننا فى العمق نعيش حياتنا الخاصة حين نقرأ ، ومن الحق أن ريتشاردز يضيف : « إنّ تجربة قارئ جيد قصيدة » ، ولأنه لم يحدد لنا كيف يكون القارئ جيدا ، يبقى الأمر نسبيا : ليس هناك أحكام ، وإنما هناك انطباعات .

ويصر نقّاد آخرون مثل ڤاليرى على أن هناك فصلا بين إنتاج عمل واستهلاكه . العمل نهاية نشاط الكاتب وبداية نشاط القارئ . وخارج هذين النظامين من النشاط فإن العمل

مجرد غاية ، يفقد كرامته كظاهرة فكرية وتعوزه القيمة . وبالنسبة لفاليرى : القارئ فقط يفقد حريته ، ويتمتع ببهجة الإحساس بأنه أسير داخل نظام رائع ، لأن من تأثيرات العمل أنه يخلق فى المستهلك حالة من الحماسة تشبه حالة الحماسة الابتدائية التى كانت عند المنتج ، ودون شك يمكن أن يظهر خلاف فى تفسيرات القصيدة نفسها ، ويتابع فاليرى قوله : « ولكن التنوع الممكن لتأثيرات العمل المشروعة ليس بشىء إلا تسجيل الفكر : وهذا التنوع يرتبط بتعدد الطرق التى تعرض للمؤلف خلال عملية إنتاجه ، وكل عمل فكرى يكون دائما كما لو كان مصحوبا بجو ما ، غير محدد ، ولكنه محسوس على نحو ما . ويؤكد فاليرى على عدم التواصل بين المؤلف والعمل والقارئ ، بين العاطفة والشكل ، بين الشعر والتاريخ ، وعلى قصيدة غير شخصية ، صافية ، ووحدة مطلقة من النغم والمعنى .

وعلى النقيض ، الذين سوف نراهم الآن يعلنون حق القارئ فى تقييم الأصداء التى يوقظها العمل فيه ، وحريته فى أن يتحرك بالإيحاءات غير المحددة التى تعرض له ، وتفسير مايمسه منها ، والمنهج لتكوين رأى عن هذه الصورة يمكن أن يكون : عقيديا أو انطباعيا ، أو تعديليا .

١ - المنهج العقيدى :

النقاد العقيديون هم أولئك الذين يحكمون طبقا لعقيدة ، أو لفكرة قائمة وثابتة وصلبة ومستبدة ، وهم يؤمنون ببعض مبادئ الجمال ، وفى لمحة واحدة يبرهنون على ما إذا كانت قد تحققت أم لا . ومن الواضح أنهم يقدّرون القيمة لا فى العمل وإنما فى بيئته الجمالية . وفى كل حالة ، ما يعجبهم هو انعكاس القيم المقدسة سلفا فى عمل معين قبل أن يُكتب . وما هو جميل عندهم يوجد خارج النشاط الجمالى ، وإذا صرفنا النظر عن قيمة الجنة الخالدة ودخلنا فى العمل سوف يندهش النقاد من الزيارة المجيدة ، ويبتهجون بالضيافة التى يقدمها لهم العمل . ومن السهل أن ينقدوا ، أن ينقدوا بابلونيرودا لأنه نيرودا ، وفى العمق ينقدونه لأنه لم يكن شاعرا آخر ، من ؟ . النقاد لا يعرفون ، ووراء هذه النقود يمضى العقيديون تاركين بصماتهم فى كاتب عظيم ... لم يوجد ولا يمكن أن يوجد ، لأنه ليس إلا خلاصة ظلال أفكار بالكاد ويبدو أنهم يتخذون من أعمال الماضى نموذجا ، ولكنهم فى الواقع يحلمون بعمل مستقبلى لن يكتب أبدا . وهم يلمحونه طائفا فى أحلامهم ، ويشعرون قليلا بأنهم سادته ، ويفضلون العمل الذى أمامهم . وهم ، على نحو ما ، فنانون لا يستطيعون

الخروج عن ذواتهم (وهم فى هذا يشبهون الانطباعيين) ، وبدل أن يحترموا أشكال التعبير المختلفة ، يحدث عندهم رد فعل ضد ما يقرأون ، ويستولون على عمل غيرهم ، ويريدون تعديله طبقا لمثاليتهم الذاتية عن الفن .

نقاد على هذا النحو كانوا موجودين دائما ، وحتى كانت عصور تاريخية عريضة ، كالكلاسية مثلا ، يزنون فيها قيم الأعمال طبقا لخضوعها للنماذج أو خروجها عليها ، وللتعاليم وقوانين النوع الأدبى ، وسلطان العصر الذهبى ، واليوم لا أحد يحب أن يسمح بأنه فى وحدة مع صاحب سلطة . ومع ذلك فمن المعروف أن الثعلب يفقد شَعره لا مهارته ، والموقف العقيدى ، مع أن العقائد تتغير ، هو فى العمق نفسه ، ونتعرف إليه عندما يقرر الناقد دهس المؤلف ، وتصفية عمله ، كما لو كان فى بيته نفسه ، وينصب من نفسه دليلا ، ويُعمل كهانته . ومن قبل كانوا يصوغون قوانين الأنواع ، والعصور الذهبية ، وإذا تبينوا أن كاتبا ما لم يوف بها أدانوه . والآن يصنع بعض العقيديين الشئ نفسه باسم عقائد أخرى : العبقرية القومية ، وروح العصر ، ومبادئ حركة سياسية ، أو نظرية كيف كان المرء أو كيف يكون ، وغيرها . وهكذا نرى النقاد يغضبون إذا سمعوا من يناديهم « عقيديون » ، وأنهم يضعون كاتبا ما فى أحدى كفتى الميزان ، وفكرة فى الكفة الأخرى .

يرى الاشتراكى سارتر أن كاتبا ما لا يمكن أن يكون عظيما مثل فلوبير إذا لم يتأثر شفقة أمام قمع « كومونة » باريس [٣٣] ويرى الكاثوليكى دو بوس ، أنه شئ يدعو للأسف أنّ توماس هاردى لم يدرك الخلود الإلهى ، وأن مناهضة الحداثة عند أونامونو حالت بينه وبين أن يقدّر روبين داريو ، وأنّ حداثة خوان رامون خمينيث حالت بينه وبين أن يقدر بابلو نيرودا [٣٤] ، وهم يحكمون على المغامرة باسم النظام ، والنقاد العقيديون لا يدركون أن عقائدهم هى اختيارات شخصية ، وإدراكات متحيزة ، ومشوهة ، وآراء احتمالية ، وفروض أكثر منها أحكاما .

٢ - المنهج الانطباعى :

يقول النقاد الانطباعيون : يوجد العمل الأدبى كتجربة قارئ تعيد تصوره فى عقلنا ، وهكذا : يحددون العمل الأدبى بهذا التطور العقلى ، وبلا شك فإن أى شخص يلوّن العمل الذى

---

(٣٣) حكومة بلدية باريس وفى البدء كانت شرعية ، ثم خلفتها فى عام ١٧٧٢ كومونة ثورية ، كانت بداية عهد فظيع من الرعب الأسود (المترجم) .

(٣٤) للمزيد عن هذه القضية ، انظر كتابنا : بابلو نيرودا ، شاعر الحب والنضال كتاب روز اليوسف ، القاهرة ١٩٧٥ .

يقرأه فى حرية ، طبقا لمزاجه ، وتربيته ، وحالة داخله ، وفضلا عن ذلك : عندما يقرأ شخص ما الصفحة نفسها مرتين يمكن أن يتغير تقديره ، وإذن يوجد من رواية دون كيخوته نسخ بعدد القراء ، وفى حياة القارئ الواحد توجد أكثر من رواية دون كيخوته ، بقدر عدد المرات التى قرأها . ويبدو للوهلة الأولى أن المنهج الانطباعى يتكون من أنه لا منهج له ولكن منهجا تعنى طريقة ، وكل امرئ يسلك طريقا هو منهجى فى الطريق الذى اختاره ، مهما بدا فوضيا لمن يرحلون عبر أراضٍ أخرى . والآراء حول عمل مقروء تساوى ما يساويه الذين يؤمنون بها ، وهو ليس منهجا محايدا ، لأن الناقد الانطباعى يأخذ جانب أفكاره ، ويلعب بكامل حريته ، وأيضا ليسوا دائما مبتدئين أو عفويين ، وفى الأعوام الأخيرة يمارسون الانطباعية أحيانا بعد مرحلة طويلة من الدراسة والتلمذة .

وقد عرّف أوسكار وايلد النقد بأنه « إبداع داخل إبداع آخر » ، والناقد يرى فى العمل الفنى ما ليس هو العمل ، ويُظهر ما لم يضعه الفنان فيها مطلقا ، والناقد بدل أن يفسّر العمل موضوعيا ، أى بدل أن يعيد فى كلمات أخرى الرسالة التى تمليها عليه ، يتعمق فى ذاتيته نفسها ، ويبحث لحسابه

عن الجمال ، ويقدمه لنا« الشكل الوحيد المتحضر للسيرة الذاتية . هذه التى لا تسجل الأحداث ، وإنما انطباعات حياته » (٣٥) . وضرب أناتول فرانس بنفسه تعريفه : « الناقد الجيد هو الذى يحكى مغامرات فكره عبر الأعمال الخالدة » (٣٦) . ولكن الانطباعى لا يعطينا دائما ردود فعل فكرية : أحيانا يقدمها لنا فسيولوجيا فحسب . ويقول هوسمان (٣٧) ، فى شئ من الفكاهة أيضا : إنه يتعرف إلى الشعر من خلال العلاقات الحسية التى ينتجها : علامة مصحوبة بقشعريرة ، وأخرى تتكون من الإحساس بغصة فى الحنجرة ، وتبدأ الدموع تهراق من العيون ، وعلامة ثالثة تظهر فى فم المعدة » . وإلى هذا اللون من النقد ينتمى أولئك الذين يعتقدون أن عملا ما محترم طبقا للدموع أو القهقهة التى يحدثها فينا . ولكن هذه العلامات ، وتظهر أيضا أمام أعمال بغيضة ، لا تعنى جماليا أى شىء .

---

(٣٥) أوسكار وايلد ، النقد كفن ، فى Intentions ، ١٨٩١ .

(٣٦) أناتول فرانس ، الحياة الأدبية ، باريس ١٨٨٨ ، مقدمة السلسلة الأولى

(٣٧) أ . إ . هوسمان ، اسم الشعر وطبيعته ، كمبردج ١٩٣٣ .

فيما يتصل بأتباع مذهب المتعة ، فإن وسيلة تقييم عمل ما عندهم هي المتعة التي يخلقها فينا : « أحب » أو « لا أحب » ، ومن هذه المشاعر الموجهة لا نحو الجمال وإنما نحو ما هو لذيذ ، يخرج نقد ملئ بالمخاطر ، وأحد هذه المخاطر أن مذهب المتعة ، إذا لم يكن لديه تربية تاريخية ، يمكن أن يمر جانبا أمام أعمال خالدة دون مبالاة . وشئ آخر : إن مذهب المتعة بدل أن يفهم عملا كما هو في ظرفه التاريخي يُحل مكانه ، خداعا لنفسه ، عملا آخر يبتدعه شماتةً في ذاته .

أحيانا ، تكون ردود الفعل الانطباعية أقل جفاء وأشد تعقيدا ، وتلمح قيمة عمل يثير المشاعر والأوهام والذكاء وإرادة الناقد الذي سيبدأ في الكلام عن نفسه ، ويحتضن الناقدُ الشاعرَ ويغني معه . ويوجد هنا دون شك نقص في الاعتدال ، فالناقد ، كما رأينا ، يبدأ في متابعة العمل كما لو أنه لم ينته وكامل ، ويعتقد أنِ عملاً ما يوجد في القارئ ، ومن ثم ينمو عندما يغتنم هذا القارئ ، بلاغيا ، نصا لغيره لكي يعبر عن نفسه . وبهذا الموقف حيث لا يستسلم الذهول أمام الجمال وإنما يود أن يواصل صناعة الأدب ، وقد تعوَّد أثورين - مثلا - أن يكتب صفحات ملهمة ، ولكنها ليست

فَطِنة . ومن المفيد بلا شك أن نسمع ما لدى شخصيات ذكية ومثقفة أدبيا وما تود أن تقوله عن كتاب ، إنها مدوَّنة عن رحلة فى الذهاب والإياب من الحياة إلى الأدب ، ومن الأدب إلى الحياة . وفى هذه الحالة فإن نصوص كاتب ما تكون تعلة لكى يكتب كاتب آخر (٣٨) . وهذا هو كل شئ .

نحن نفكر فيما طرحه الانطباعىَ جانبا ، وثمة شاعر حاول بكل عزمه أن يعبر عن نفسه ، ومحاولته فعَّالة على نحو ما ، وها هى أمام أعيننا فى شكل قصيدة . قصيدة : يعنى الاتجاه إلى بناء لغوى ذى قيمة جماليًا ، نقرأها بحب ، ونتذوقها ، ونعجب بها ، ونتعمق فى تلذذنا . وتفرد القصيدة معناها فى شعورنا ، ولكن إذا توقفنا هنا ، وهو ما يصنعه الانطباعى ، نلغى الصلة الموضوعية بين إعجابنا والقصيدة التى أثارته فينا . ونحن غارقين فى التفكير نلمح حياتنا العاطفية ، ولكن من خلال مشاعرنا لا نلمح بناء العمل .

أما أن العواطف كانت فى جانب مستثارة بالقصيدة فليس ثمة شك ، ولكن أى صلة هذه ؟ . نحن كالانطباعى أيضا ، نسر بتأثير القراءة دون أن نسأل عن السبب الذى فى القصيدة

---

(٣٨) أندريه جيد ، سمى بشرف إحدى سلاسله النقدية : حجج .

وإذا أعطينا ردود فعلنا استقلالا ذاتيا ، أى أنه ليس مهما أى بناء أحدثها ، وإذا كان ردُّنا ، فى نوع من الحوار غير المعقول ، ليس له صلة بما تقوله القصيدة ، نبقى فى الخارج ، فى حدائق ما هو نفسى ، وليس فى قصر القيم .

يقول الانطباعى : « عن الذوق لا يوجد شئ مكتوب » ، وما يظنه إنكار لسلطان القيم هو الواقع الموضوعى لسلسلة من الكلمات لم يكتبها القارئ . والانطباعيون أنفسهم ليسوا من دعاة المساواة ، ويقولون : شىء أن يقرأ خورخى جيين أعمال بيكر ، وشئ آخر أن تقرأه خادم ، ولكن التصنيف السياسى للتصويت العام بين القراء والسذج لا يكفى ، وإنما نحتاج أيضا إلى تصنيف الأفكار أخلاقيا ، والشعر يمكن أن ينجب عواطف كثيرة ، ولكن العواطف كلها لا تصنع العدل مع القصيدة .

٣ - المنهج التعديلى :

هناك نقاد يفضلون مراجعة القيم الأدبية : يعنى إنارتها فى ضوء الحاضر . لأن العمل ما إن يُنتج حتى ينتمى إلى من يقرأه ، ومشروع أن يحمله إلى حياته نفسها ، وأن يراوده الشك من خيط إلى خيط ، والخطأ فى تطبيق آراء اليوم على

أعمال الأمس لا يفزعهم . ويعتقد هؤلاء النقاد أن الأعمال الأدبية فى طموحها لأن تكون خالدة عليها أن تقاوم البرهنة على أن ذوق كل عصر يخضع له . ولا يكفى أن نحرس غاية الروائى من الحسد ، ولا أن نعرف ما إذا كان أسعد من معاصريه أم لا : الآن يجب أن نعيد النظر فيما إذا كان لايزال مسعدا لنا .

الرحلة إلى الماضى جميلة ، لكى نقوِّم هناك ما كان يعنيه عمل ما فى لحظته التاريخية ، ما دمنا نواصل العودة دائما إلى قرننا العشرين ، ونتحمل مسئولية الحكم كأناس من اليوم إذ لا نجنى شيئا من إصرارنا على ترك أن نكون كما نحن . فنحن أبناء هذا العصر ، وبهذه الصفة سوف نشارك فى أدب كل العصور ، وذلك لا يعنى أننا ننتقص من أعمال الماضى ، فقط نقول ما يعنى بالنسبة لنا أساسا . وفضلا عن ذلك من الممكن أن نتفق مع الحكم الذى أعطى له من قبل ، وحتى من الممكن إذا راجعنا هذه الآراء أن ننصف حُكماً الأعمالَ التى لم ينصفها معاصروها . وإذا كانت إعادة النظر على النقيض ، ليست فى صالح العمل ، لابد أن تكون لدينا الجرأة فى أن نكون وقحين .

وبعد ذلك ، فإن الأدب يطالب بالعالمية ومن ثم يجب أن يكون جديرا بالمعارك المتجددة من أجل تغيير الذوق ، ليست نسبية الذين يسندون العمل إلى ظروفه المباشرة ، ولا استبدادية الذين يأخذونه تعبيرا عن طبيعة إنسانية لا تتغير ، وإنما هو إمكانية تملك فى كل جيل أن تطل على الأدب ، وأن تقول لنا بصدق ما الذى تراه هناك .

النقاد التعديليون إذن يسألون كل عمل ، وكل مؤلف ، وقد عرف كيف يردّ على أهل عصره : هل عرفوا أيضا كيف يردون على عصرنا . وبعامة تظهر هذه التعديلات من الصراع بين الأجيال ، وتناقَش فى حقل الجدل ، وترتفع بنا وتنخفض ، وهكذا يضطر المؤرخ أن يفتح عينيه ، وأن يقبل أن الأدب ليس مادة مقدسة ، وإنما موجة حية من القيم موضع جدال . وحتى إليوت التقليدى والمحافظ يقول : « من حين لآخر ، لنقل كل مئة عام بالتقريب ، من المرغوب فيه أن يظهر ناقد ما ليراجع ماضى أدبنا ، وليضع الشعر والشعراء فى نظام جديد » (٣٩) .

---

(٣٩) ت . س . إليوت . استخدام الشعر واستخدام النقد ، ١٩٣٣ .

وقد حاول أن يصنع هذا إيفور وينترز فلم يخش أن يجرح إحساس شخصيات الماضى فى الولايات المتحدة ، مثل شخصيات : ميلفيل ، وبو ، وهنرى جيمس ، لكى يفسح المجال أمام شخصيات أخرى يقدرها أكثر ، وكان وينترز أشد مثابرة فى مراجعة الكتّاب الذين من عمره أو أكثر شبابا ، وذلك لأن هذا الدافع الخالص المحترم عار من التاريخ ومن فقه اللغة ، ويقوم بدور أفضل فى نقد المعاصرين . والنقاد هنا ليسوا تعديليين فحسب ، وإنما مكتشفون أيضا ، ويخاطرون فى أشد الأعمال صعوبة : الحكم على الجديد . ويشكون فى الذين يقولون إنهم يقدرون سور خوان إنيس ، ولكنهم لا يجرؤون على إطراء أول قصيدة لشاعرة مجهولة ، ومن الواضح أنه ينقصهم المنظور الذى يعطى المسافة فحسب ، وعلى النقيض ، فإن معرفتهم الكلية بالعالم زائدة ، حيث يظهر الكتاب الجدد ، أنهم رفاق سفر ، معاصرون بقوة . وبفضلهم جميعا فإن الخبراء العاديين فى التضمين ، يصطادون سراعا أدنى الرغبات ، صيّادون فى الفجر ، يخطئون [٤٠] ،

(٤٠) هنرى بيير ، الكتاب ونقدهم . دراسة فى إساءة الفهم ، نيويورك ١٩٤٩ وهو تجميع للأخطاء التى ارتكبها النقاد فى كل العصور عند دراسة معاصريهم .

ولكن عندما يصيبون يثرون الأطر الأدبية ، ولا ينتظرون حكم الآخرين . وهم يتقدمون الجميع ، ويقدمون رأيهم الذاتى ، ويقفون على باب التاريخ ، ويندهشون فى هذه اللحظة لأن الجدد تجاوزوا العتبة ، وأكثر من ذلك : المكتشفون هم الذين ساعدوا الجدد على الدخول فى تاريخ الأدب ، وهم نقاد اللطف والحدس ، وهو نقد محترم أساسا .

كله جيد جدا : ولكن الناقد لا ينسى أنه ناقد وليس شاعرا . شاعر سريالى يستخدم حقه إذا كتب دون أن يقرأ جراثيلاسو ولكن النقد الذى يقرأ السريالية وليس جراثيلاسو سوف يثير عاصفة من السخرية ، إنه يجب أن يعرف الخريطة حتى لو لم يرحل . والذكاء دون إطار من الوضوح ليس ذكاء ، وعندما يسترخى نقد المعاصرين ينتهى باكتشاف عبقرى كل شهر ، وأحيانا عدد منهم كل شهر ، لأنه خشية الضياع يراهن على كل أرقام عجلة الحظ .

لنتصور النقد كما لو كان « بورصة » قيم ، حيث أسهُمُ الشعراء ترتفع وتنخفض تبعا لمحاضرة بعض من النقاد التعديليين تحلّقوا فى منتدى ، وقد ألقى بورخس الشاب بأسهم لوجونيس فى السوق ، كشئ قليل القيمة ، وبعد عام

عاد فاشتراها غالية ! . قصائد قليلة تعطينا شاعرا حقيقيا ، وتقدم لنا اثنين أو ثلاثة شعراء حقيقيين فحسب في كل جيل . والنقد الذى يختار معاصرين ويتجه إلى معاصرين يجب أن يعالج عينيه مستشيرا من حين لآخر منتخبات القرن الأخير ، فهى مليئة بأسماء نُسيت اليوم ، وخالية من أسماء تسد الأفق على أيامنا ، ومع كل هذا يؤدى الناقد التعديلى واجبه ، نوعا من الوظيفة التنبؤية . ويعرف مثل الكاتب متطلبات عصره ، وكالكاتب أيضا يتقدم المجتمع ببضع خطوات ، ولهذا يستطيع أن يتنبأ بأشكال الكاتب المستقبلية ، ولما يزل فى صمت ، بدأ يبدع سرا ، وبهذا المعنى فإن الناقد أول شاهد على الكتّاب كيف يشعرون بمتطلبات عصرهم ، ويترجمونها فى هذا النشاط الخاص الذى ندعوه أدبا .

● انتقال :

من المناهج التى تفسر النشاط الخلاّق مَضينا خلال انتقال ناعم إلى المناهج التى تحلل العمل المُبْدَع لكى نمضى فى الحال من هذه ، عبر انتقال ناعم أيضا ، إلى مناهج بعض النقّاد الذين يحاولون إعادة خلق العمل الذى يقرأونه فى داخلهم . والآن عبر انتقال ليس أقل نعومة كالذى سبق ، نغلق الدائرة ،

ونرى كيف أن النقاد ، عقيديين وانطباعيين وتعديليين ، مهما يكونوا ، لا يقفون عند حدود رد الفعل عفوياً أمام عمل معين ، وإنما يلقون نظرة على تكوينه ، أو إن شئت على النشاط الخلاّق على نحو ما يفسره التاريخ والمجتمع وعلم النفس . وبهذا نعود إلى النقطة التى كنا قد بدأنا منها .

فى المقام الأول ، يعرف القارئ ، أن ردود فعله تخرج عفوية من عمق نفسى واجتماعى وتاريخى . هل هذا منهج انطباعى ؟ . وهذا الانطباع يظهر ، نعم ، طابع من يكون عنده رد فعل أمام نص ، ولكنه يتآلف أيضا مع مزاج الذى كتب هذا النص ، ويربط الناقد ، فضولا منه ، بين سيرته الذاتية قارئا وسيرة المؤلف كاتبا ، وعن هذا الطريق يصل إلى فهم تطور إبداع العمل نفسيا . أهو منهج عقيدى ؟ . وهذا الموقف العقيدى يستخدم قواعد وافق عليها مجتمع معين ، ولكى يبرر الناقد قواعده تعوّد أن يُعمل اجتماعية الذوق . هل هو منهج تعديلى ؟ . وتعديل القيم هذا يصدر عن إحساس يدرك حدة التغيّرات من جيل إلى آخر ، وتعوّد الناقد أن يبنى أحكامه على جدلية تاريخية .

ثلاثة شواهد للبرهنة على ما قلت :

يقول الانطباعي جول ليميتر : « من الأوفق أن نقترب بفكر لطيف من معاصرينا ، أولئك الذين ليسوا فوق النقد ، ويجب قبل أي شئ أن نحلل الانطباع الذى تلقيناه من الكتاب ، ثم الانطباع الذى تلقّاه الكاتب من الأشياء ، وبهذه الطريقة يتحد المرء ذاتيا مع الكاتب الذى يحترمه ، ويصل إلى أن يغفر له أخطاءه » . (كتاب « المعاصرون ») .

ويقترح العقيدى بيير لاسير التشهير بأخطاء روسو وتابعيه فى « أطلال الفرد » و « الإخلال بنظام الطبيعة الإنسانية المتحضرة » ، ولكن تشهيراته تفترض دراسة مسبقة للمجتمع والسياسة من وجهة نظر القومية الفرنسية .

وتخصص التحديلى بول سوداى فى نقد المعاصرين : «يجب على الناقد أن يعدّل آراء الجمهور عارفا أن الخلف سوف يعدل آراءه » . ويضيف : ولكن هذه الوظيفة تتطلب معرفة بكل التاريخ ، « الأدب ضمير الإنسانية ، والنقد ضمير الأدب » .

باختصار : بما أن القراء الذين يتحدثون عن أنفسهم أيضا يركزون على النشاط الخلأق لكاتب فى مجتمعه ، فى قامة التاريخ على نحو ما ، نعود هكذا إلى نقطة الانطلاق . وهذا

التدريب على العودة ، « عودة خالدة متواضعة ولكنها ليست بأقل تعقيدا » ، يفيد ، حتى لا نأخذ ، فى جدية خالصة ، تصنيف المناهج النقدية التى انتهينا من عرضها فى تناسق زائد ، لكى تكون حقيقية : ثلاث ، ثلاث ، ثلاث !

• الفصل الخامس
النقد متكاملاً

• نقد النقد :

على امتداد هذا الموجز لم نتعب من تكرار أن كل تصنيف غير كاف ، وأنه لا يوجد فى الحقيقة ناقد يحمل نفسه على طراز واحد فقط ، أو منهج واحد فحسب ، وكل الفروع تتبادل نتائجها فيما بينها عندما يكون دارس الأدب ناقدا جيدا ، وكل الطرز تختلط عندما يحكم عليها الناقد الجيد ، وقلنا أيضا إنه ليس هناك طراز من النقد أعلى من الآخر . والقول بأن هذا النقد خارجى وذلك داخلى مجرد مجاز ، وأهم من هذا يجب التحدث عن نقاد سطحيين وآخرين عميقين . ويمكن أن يكون النقد سطحيا فى ممارسة ما يدعى بالنقد الداخلى : فى تحليل استعارة مثلا ، وعلى النقيض يمكن أن يكون عميقا فى ممارسة ما يسمى بالنقد الخارجى : فى تحليل المجال الاجتماعى الذى منه التقط استعارته مثلا . والناقد المتعمق لا يمكننا من أن نصنِّفه بسهولة ، لسبب بسيط هو أنه لكى يتعمق فى عمل ما ، عليه أن يستغل كل الفروع ، ويبارز كل المناهج التى

محاصره ، وما أكثر الذين عملوا فى الأدب ، يحفرون ؟ أنفاقا ، ويقتربون على ضجيج ضربات المعاول ، ويُسمعون الأصوات ، وينتهون أحيانا بهدم الجدار الأخير ، ثم يتآخون ويختلطون .

وتحدثنا حتى الآن ، نظرا لطبيعة كتابنا ، عن نقد نوعى ، ولكن النقد لا يوجد ، من يوجد هم النقاد ، فالنقد شئ يصنعه النقاد ، والنقاد مخلوقات من لحم وعظم ، يتحركون على مسرح وطنهم وعصرهم ، ولكنهم يتميزون بالذكاء البالغ والخيال والفضول ، ويعرفون كيف يتعاملون مع خصوصيات كل عمل أدبى . والنقاد الذين تحدثنا عنهم بوضوح مخلوقات تجريدية ، أطرزة وليسوا أفرادا ، اخترعناهم لإرضاء بعض المصطلحات ، لون من الأشباح ، أو البلاهة ، نرفعه ليعطينا متعة الهدم بعد بعض الضربات . أو على العكس : نماذج مثالية سائدة ، تقود إرادتنا إلى ما يجب أن يكون ، أكثر مما تقودها إلى ما هو كائن ، ولكننا الآن نريد أن نمر بمصنع ناقد معاصر كبير ، لنرى كيف ينظم عمله فى البدايات ، مدمجا كل المعرفة الأدبية ، وليكن : بنديتوكروتشه .

● **مثل نقدى : بنديتوكروتشه :**

لا يمكن لحياة متوترة مثل حياة كروتشه وقفها على بناء نظام فلسفى ، وموسوعية تاريخية ، ونقد آداب عديدة ،

وعلى الحوار وإعادة تنظيم الفكر نفسه ، فى مثابرة متواصلة أن تخضع لتصنيف . وكروتشه ليس كروتشيا ، وإنما هو كروتشه فحسب . وقد تعوّد الكروتشيون أن يفصلوا ، من جانب ، فهمَ القصيدة كما يحدث فى لغة معينة ، لعمل محدد يجب أن نحلله فى بحث مستقل ، عن التركيب التاريخى الذى يفسر القصيدة كتعبير عن المجتمع من جانب آخر ، ولكن كروتشه يقظ لوحدة عناصر العمل الفنى العديدة ، مظهرا صلاتها ، ومثبتا أنه فى كل لحظة مبدعة يستحضر كل التاريخ ، وأن استخدام مستوى واحد فقط يتطلب الوعى بقواعد كل المستويات النقدية .

ويعتقد الكروتشيون أن سؤال كروتشه : هل هذه القصيدة شعر أم ليست شعرا ؟ يضطرهم إلى استخدام مصفاة يمكن أن تضيع الوقت فى تقسيم اللحظات الشعرية والأخرى غير الشعرية . ولكن كروتشه الذى يحاور من جانب واحد ، صنع هذا فى كتابه « شعر دانتى » ، وحذّر أولئك الذين سوف يسيئون تفسيره : إن « الفن يطلب الفرد كله ... ولا يمكن أن نملك دانتى بدون كل عقائده ، وسياسته ، وانفعالاته » . (عن « رسالة الشعر ») . وهكذا فى كل النقاط تقريبا ، إن كروتشه فى الحقيقة يعلِّم بالمثل .

فلنبحث إذن في بناء النظرية وفي تطبيقات النقد ، التي حملت كروتشه على كتابة بحثه الموجز وتركيبه التاريخي ، ولن نشير إلى أي عمل بخاصة ، هيًا نتخيل كروتشه في موقف نقدي ، وعند تخيّله دارسا نضع حالة دانتي ، ولا نشير إلى كتابه « شعر دانتي » ، ويعود تأليفه إلى عام ١٩٢١ ، وطبقا لما قلناه من قريب ، كان من جانب واحد فحسب ، وجدليًا ، وإنما إلى كتاب آخر ، وربما كان عن دانتي .

ما يهمنا هو منهج كروتشه النقدي ، والذي يعتمد على الفلسفة المثالية لعلم الجمال كما يراه ، أو البرهنة على أن كل حدس تعبير ، ومن ثم فإن كل حدس فني هو ظاهرة عقلية ، فالعمل مثل العقل لا يتجزأ ، وشكل ومحتوى ليسا قسمين وإنما هما مصطلحين يجب أن نستخدم الواحد منهما في وظيفة الآخر . فالفن هو : محتوى مع شكل أو شكل مع محتوى ، وهكذا نشخّص العاطفة ، ونجعل الشخصية تحس ، والعمل مثل العقل لا يصنف : لأنه واحد لا يتسع لمستويات منطقية أو تاريخية . نعم ، والحكم على عمل بأنه شعر أو لا شعر مسئولية الناقد ، وأي اعتبار آخر يخرج عن الفن نفسه ، وهي مثالية أساسية ، تستبعد البلاغة والتقنية والأنواع والوسائل المادية للفنون المختلفة ، وعلم الاجتماع ، والسيرة الذاتية ،

وغيرها . والمهم ، فيما يتصل بكروتشه ، هو تحديد الحدس - التعبير فى مؤلف بعينه ، متحد فى عمل واحد .

العبقرية تنتج أدبها ، والذوق نشاطنا لنسخها ، وإذا استطعنا أن نقوم به فلأن « العبقرية » و « الذوق » متشابهان فى الجوهر . ومن الواضح أن كروتشه لا يشبه دانتى ، ولكن عندما يقرأه يرتفع إلى مستواه ، ويتعملق معه ، ويشاركه عالمية فكره ، ويهتز معه ، ويشبهه . وهذا التأمل الممتع للكوميديا الإلهية يفترض إحساسا جماليا ، إحساسا يعيد إبداع ما هو مُبدَع ، ويتمثل لا كفاح العبقرية المنتصر فى تعبيرها عن نفسها فحسب ، وهو أساس الاستمتاع بالجمال ، وإنما أيضا كفاحه الضائع من أجل قصور الفكر ذاتيا ، وهو سبب القبح ، ومع استرجاع هذا التصور بالإحساس والتذوق يبدأ التأويل عمله . ومع كل هذه الوسائل الفكرية ، ومع كل فروع العلم التى فى إمكاناتنا ، التاريخ وعلم الاجتماع ، وفقه اللغة ، وعلم النفس ، سوف نسترجع الكوميديا الإلهية من الماضى ، وننظفها ، ونلمّعها حتى تبرق فى إحساسنا كما كانت تلمع فى إحساس دانتى ، الذوق والوسائل دون أن تكون إحداهما سابقة على الأخرى .

الآن فحسب ، فإن كروتشه مستعد لإصدار الحكم النقدى ، وهو الاعتراف الفكرى بالطابع الفنى لعمل موجود تاريخيا . ويشمل الحكم كل تطور الإبداع الأدبى ، فلا نشاط من جانب الكاتب ولا العمل المبدَع ، ولا استقبال فى القارئ ، وإنما هناك وحدة ، وأمامها يقول لنا الناقد ما إذا كانت شعراً أم لا ، فى مستوى الجمال أم لا ، ومن قبل أدرك الذوق بديهة القيمة الأدبية فى حياة مشاعرنا ، فى حساسية عارمة ، وكان الذوق كافيا . ولكن الحكم الآن ليس حدسا ، وإنما شكل منطقى ، ليحدث فى دائرة التفكير هذه التعديلات الشديدة الحساسية . لقد ارتفع الناقد إذن إلى بيئة فكرية أخرى ، أى الحقيقة ، وهى جديرة بالتقدير مثل بيئة الذوق ، أى الجمال ، وسيكون عمل الناقد مساواة خاصية الحدس الشعرى للعمل مع مستوى الجمال العام . وإعطاء العلم « خبرا » تجريديا . والذوق - كإعادة تصور العمل - شىء نعيشه داخليا بودّ ، ومن ثم لا يمكن أن يخطئ ، أما الحكم فنعم ، يمكن أن يخطئ ؛ لأنه فكر عليه أن يخضع لرأى الحقيقة المنطقية ، وغاية هذا الشكل الذى ندعوه حكما (أى الكوميديا الإلهية) نسبية تاريخيا ، ولكن المستوى الذى كُرِّستْ له هذه الغاية (أى الجمال) هو مطلق فى جوهره ، ومن هنا تجئ مسئولية الناقد . هو يريد

الإلهية : ماذا يصنع ؟ الخصائص التى تنسب إجمالا إلى عمل : السمو ، المأسوية ، ملهاة ، غنائية ملحمية ، دراما ، شعر شعبى ، شعر مثقف ، أو كلاسى ، رومانسى ، إلى آخره . كلها لا تفيد لأنها ليست شيئا أكثر من تجريبية تصنيف سطحيات دون أن تسمى مستوى الجمال الحقيقى . والصعوبة فى أن هذا المستوى وحدة لا يقبل التقسيم ومشترك بين كل الشعراء . ما أكثر ما يصنعون للسيطرة عليه ، فيصير ترادفا رتيبا ، مثل : صدق ، تناسق ، توتر غنائى ، رقة ، أصالة ، نظرة عميقة ، وهكذا بلا نهاية . والناقد لكى يميز عملا يجب أن يعير انتباهه للحركة المتعرجة فى كامل غنائيتها ، ويجب أن يعير اهتمامه إلى هذا السقوط الذى يهبط فيه الشعر إلى مجرد أدب ، وفى هذا الأدب ، وهو جميل ولكنه ليس شاعريا يجب أن نعير اهتمامنا إلى محتواه الشعورى ، والفكرى ، والاختيارى ، على نحو ما استعرضه مناجاة ، وإلى الكلام المبتذل ، والخطابى ، واللعبة المسلية .

لتمييز الكوميديا الإلهية بدأ كروتشة فى تحديد محتواها ، وشعورها ، وتقاسيمها ، ودافعها المنجب ، كيف ؟ يجب أن نجد فى هذا المحتوى القالب الإنسانى الذى يناسبه ، وإلى هذا المحتوى يجب أن نضم شكل الحياة ، وقدر الرجولة ، وطراز

الحماسة الأشد قربا إليه والأكثر ملاءمة له ، لأن الناقد يعرف قلب الغير ، ويتأمل تنوع الناس ، ويقص من نسيج فلسفته نفسها مستوى إنسانيا لكى يفصّل على مقاسه العمل الذى بصدد تمييزه . ويفهم دانتى فى مزاجه الشعرى الرفيع ، وفى كفاءة فكره ، وحميًا انفعاله الخلقى والدينى ، وفى طلبه أن يحكم المجتمع ، وقدر كل الآخرين ، وخطته الطموح لتحويل كل حياته إلى شعر ، وعند الحكم على رائعته « الكوميديا الإلهية » ، أو إن شئت عند إدخالها فى مستوى جمالى ، يمضى كروتشه ملاحظا كيف أصبحت حماسة دانتى شعرا ، ولكن مايتصل بالمفاهيم (العلم والفلسفة) وما هو عملى (الخطابة والهجاء) ، يبقى على الهامش ، كما لو أنها ليست شعرا ، والبناء وحدة فى طاقته الجدلية الداخلية ، ولكن توتر قصيدة دانتى الغنائية شئ ، وشئ آخر هندسة القصيدة شكلا .

كما نرى ، ومع أى دقة ، وأى تعمق ، يجب أن يثبت الناقد (أو ينفى) جمال عمل ما . أى سرور يحس به الناقد عندما يصل فى النهاية إلى تحديد الفقرة الأساسية فى عمل ما فى صيغة مناسبة ! . صيغة تكشف عن شمول تمثيلها للكوميديا الإلهية فى أفضل مستوى تستحقه . ولكن . آى ! هذه الصيغة منطقية والشعر ليس كذلك . وإذن يوجد بين

الكوميديا وبين الحكم عليها هوّة ، وحدس خالص فى الشعر مفهوم فى النقد . والناقد يود أن يمس الشعر ، وهو ما له قيمة لجماله ، ولكن مهما واصل بحثه كى يجد التصنيف الذى يحيط به فى عدالة أكثر سيظل الشعر غير قابل للتصنيف . ويناقش الناقد نقادا آخرين ، لنر من يقترب أكثر ، ومن يقترب أقل ، من الشعر القَرور الذى لا يُمسك ، ومع الشعر نفسه لا يناقش ، لأنه يعرف أن صيغته ليست سواء عند التفكير الحى فى الشعر ، وسوف يحاول أن يميز العمل باحترام أكبر ، وعند تمييز العمل ، أى عندما نضع للمبتدأ خبرا ، وعندما ترصّعه فى مستوى عالى ، فإن الناقد لا يقدم لنا أشكال جماله ، لأن الجمال شئ لا ينقسم ، ولا يقدم لنا أيضا أوصافا خارجية ، مجرد ظواهر نحوية وبلاغية وغيرها ، وإنما قمة داخل العمل نفسه ، الحياة الشخصية والتاريخية التى جعلها الشاعر شفّافة هناك بطريقة بالغة القيمة جماليا ، وكل ما يبقى خارج مثالية العمل ، مهما كان قوى الارتباط بالنسبة له ، أو للشاعر ، أو عصره ، من وجهات نظر بعيدة عن علم الجمال ليس قضية الناقد . وما يحكم عليه الناقد هو تكوين العمل الشعرى وهيئته . وبعد هذا الجهد الصعب للوصول إلى صياغة حكم ، والبهجة التى غمرت الناقد للواجب الذى أكمله ، فإنه

لم يستمتع بجمال العمل الذكى فحسب ، وإما استمتع أيضا بمعرفة كيف أن العمل يجئ فى مستوى الجمال . وهنا يمكنه أن يصمت ، وأن يحتفظ لنفسه بهذا الخير المزدوج : الجمال والحق . ولكنه الآن يشعر بضرورة ذات طبيعة عملية : أن يوصّل إلى الآخرين ما وقع عليه ، وأن يبدأ عمله فى عرض تعليمى ، وإحالات وشروح مطولة ، وبكل استراتيجية البيان يمضى عابرا الطرق التى توافقه فى كل حالة أكثر ، وفى نظام العرض ليس مطلوبا منه أن يتبع النظام الذى سلكه فى طريقه إلى اكتشاف القيمة .

● الإرسال :

هذه هى المبادئ التى عرفنا من خلالها نشاط كروتشه النقدى ، نعيد : نستطيع أن نختار ناقدا عظيما آخر معاصرا ، وعلى أية حال علينا أن ننتهى إلى نفسى الملاحظات ، وعندما نصف العمل النقدى لأى إنسان مهما يكن ، ليس لدينا من وسيلة إلا أن نفصل مع « قبل » و « بعد » سلسلة من العمليات لا تتم فى الواقع بهذا النظام ، عمليات فى ذبذبة مستمرة ، من المعلومة الواحدة إلى المجموع ، ومن المجموع إلى الواحد ، ومعايشة لا تتعاقب فى خطط متوالية ، ويفوص

بعضها في بعض دائما ، لا في نمو تدريجي وإنما في عمليات تولد من الذكاء ، ومن حاسة الشم ، لكي نجد أثرا ، أو عمليات نشأت في ألف ركن من الروح ، في ذكرى ، أو حكاية ، أو هاجس ، أو ميل ، أو معرفة سابقة ، أو ملاحظة طارئة ، وتظهر للناقد بوضوح في دفقة تركيبية واحدة فحسب ، وهكذا يكون من السهل عليه أن يباهي بما عثر عليه ، وسوف تعلمنا التقنيات لكي نقلدها .

ليس النقد الأدبي ، كما رأينا ، مجرد رأي فحسب ، إلا إذا أردنا أن نسمي الآراء الذاتية أيضا أحكاماً فلسفية ، وعلى الناقد لكي يمسك بقيمة ما أن يتابعه في غابة طنانة ، فيتدخل في كل جملة مقروءة ، ثم قليلا قليلا ، بكل إمكاناته ، وبكل معارفه ، يحدس ، ويدرك ، ويتلطف ، ويقارن ، ويتذكر ، ويعرف ، ويتذوق ، ويفكر ، ويحلل ، وتركيب كل هذا التطور من الالتقاط يحمله إلى الحكم . ومهما كانت روايتنا عن هذه العملية النقدية تفصيلية لا نستطيع أن نظهرها أبدا . ولا يستطيع الشاعر أيضا أن يظهر تطور إبداعه .

والواقع أن عمليات الناقد من الصعب تثبيتها ، أو عدّها ، أو قياسها ، أو تصنيفها ، ولكن هذا لا يعني أنها غائمة ،

وواقع أن أحكام الناقد هذه لا تفرض نفسها حقائق عامة لايعنى أنها وقائع تجارب جمالية تافهة وقيم خادعة . وواقع أن علم الناقد محدود لا يعنى أن مجاله محدود كذلك ، ومايصنعه الناقد ، على الأقل ، ليس أكثر ضبابية ولا نسبية ولا محدودية مما يصنعه الفيلسوف والعالم . ومعرفة العمل الأدبى ، كأى معرفة ، قصيرة المدى ، والناقد مثل الفيلسوف ومثل العالم ، يسطو على الأشياء التى تهمه بقصد أن يتعلمها فى حركة سريعة وقوية ، تشارك فيها كل القوى الشخصية . حركة بمعنى ، ولكنها لا تمضى بعيدا جدا ، وتكاد تكون وثبةً ، وثبة من الموقف الذي كُتب على الناقد أن يعيشه ، حتى العمل الأدبى الذى عشقه : فى عناق قوى وحميم ، ومن بين كل قوى الناقد الشخصية فإن الذكاء أشدها ثرثرة ، وعندما يتكلم يريد أن يجعلنا نعتقد أن هذه الوثبة كانت رحلة طويلة قبضة يد مبسوطة ، راحة وأصابع ، ومروحة مفتوحة ، وشريط قياس ممدود ، لفيفة متسولة ، أو انفتاح كورديون ، تلك هى الوثبة التى رواها الناقد كرحلة ، يريد مثل الفيلسوف ، ومثل العلمى ، أن ينال شرف أن يعرض أحداث الطريق منطقيا ، ولكن إذا قاطعنا روايته ، وسألناه : « إلى أين تريد أن تذهب لتتوقف ؟ » و « ما الشئ الذى تريد أن تظهره لنا ؟ » .

عليه أن يعترف أن هذا الطريق الطويل الذى قطعه بمنطقه هو تلك الوثبة نفسها التى قام بها لكى يستولى على سر عمل أدبى .

إن كفاءتنا فى الفهم ليست بلا حدود ، مبسوطة وعالمية ، إنها دافع بيولوجى ينفعنا مؤقتا ، والذين يسيئون فهم النقد ، كالذين يسيئون فهم الفلسفة ، والذين يسيئون فهم العلم ، يعتمدون على أن المنطق لا يكتفى بفهم الذى أمامه ، وإنما يريد أن يمدّ تعليله ، وهكذا يتجاوز الحدود ويقع فى الهاوية .

لقد التقط الناقد سر قصيدة خاصة ، ولكنه الآن يريد أن يقدم لنا سر الشعر ، وضاع فى علم الجمال ، إنه مثل الفيلسوف عندما يتقوى ، ويعزل مفهومه الشخصى عن العالم ، ويعطينا نظاما لا يمكن الدفاع عنه بقوة ، أو مثل العالم عندما يترك وراءه وقائعه ، ويلقى بنفسه فى هاوية تفسيرات ميتافيزيقية . لا نتهم النقاد إذن بالعيوب الشائعة بين كل الطموحات الفكرية ، والناقد يحكم على القيمة الجمالية فى بنائها اللغوى الواقعى والدقيق فى عمل ما . والبحث النقدى فى عمل أو مؤلف ليس تأمّلا عاما فى صيغ جمالية تجريدية وإنما فى وظيفة ، وحينما نقرأ فإننا نعيش تجربة القيم التى

تجسمت فى الصفحة ، وأما تقنين القيم بعيدا عن هذه التجربة فلا . ومن تجربة إلى تجربة ، يمضى الناقد مُحْكِما إحساسه ، وتمتعه ، وثقافته ، ووضوحه فى المقارنة والتمييز ، ونظرته إلى القيم ، وكفاءته فى صوغ الأحكام والتدليل عليها ، وهكذا يتمثل تجارب مُمَنْهجة ، منهج تجريبى مسلّم به دون براهين . ولا يعرف ما هى القيم التجريدية ، ولكنه بالتجربة يتعرف إليها فى ذلك العمل ، فى تلك الفقرة من العمل ، لأن القيم ليست وهما هوائيا ، فهى تفرض علينا نفسها متمكنة وقياسية ، والناقد المجرب يندفع نحوها كما نندفع نحو الأهداف الواقعية ، خائفين من الخطأ فى الوثوب الذى نحتضنها فيه بحب .

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

I. DISCIPLINAS QUE ESTUDIAN LA LITERATURA

A. *El estudio utilitario*

Alfonso Reyes, «La función ancilar» (en *El Deslinde*, México, 1944).

Emery Neff, *The poetry of History*, New York, 1947 (La contribución de la literatura y de la erudición literaria a la historiografía, desde Voltaire).

B. *El estudio filosófico*

Gran parte de las teorías de la literatura se encuentra desparramada por obras de filosofía del lenguaje, de la estética, etcétera. Pero hay libros específicos.

René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, 1942.

Thomas Clark Pollock, *The nature of Literature*, Princeton, 1942.

Wolfang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1954.

Alfonso Reyes, *El Deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, México, 1944. Reedición aumentada en Vol. XV de *Obras Completas*, México, 1963.

E. Ermantiger, F. Schultz, H. Gúmbel, H. Cysarz, J. Petersen, F. Medicus, R. Petsch, W. Muschg, C. G. Jung, J. Nadler, M. Wundt, F. Strich, D. H. Sarnetzki, *Filosofía de la ciencia literaria*, México, 1946; primera edición alemana 1930.

Herbert Dingle, *Science and Literary criticism* (London, 1949).

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.

Anatol Rosenfeld, «A Estructura de Obra literaria», *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Critica e Historia Literária*, São Paulo, 1963.
Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile, 1960.
Jean Hankiss, *Défense et illustration de la Littérature* (Paris, 1936).
Charles Du Bos, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris, 1945).

C. *El estudio cultural*

1. Historia

Literary Criticism and Historical Understanding. Edited by Phillip Damon, New York, 1967.
Gustave Lanson, *Méthodes de l'Histoire littéraire* (Paris, 1925).
Leo Ullrich, «El problema de la historia literaria» (en *Estudios filológicos sobre letras venezolanas*, Caracas, 1942).
Philippe Van Tieghem, *Tendances nouvelles en Histoire Littéraire* (Paris, 1930).
Paul Hazard, «Tendances actuelles de l'Histoire littéraire» (en *Les Mois*, Paris, 1935).
Walter Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, 1963.

2. Sociología

En la línea alemana de la sociología de la cultura, la de Dilthey, la de Max Weber, publicó Levin L. Schücking su *Der soziologie der Literarischen Geschmacksbildung*, 1931 (Traducción: *El gusto literario*, México, 1950) en la que analiza el gusto y el llamado «espíritu de una época»; el «humus» sociológico de donde brota la literatura; el desplazamiento de la posición sociológica del artista; la relación cambiante entre la literatura y el público; la formación de grupos, escuelas y nuevas tendencias; los medios de selección y el papel de la crítica; la aceptación pública.

Otros libros de sociólogos: Francisco Ayala, *El escritor en la sociedad de masas* (México, 1956); Roger Caillois, *Sociología de la novela* (Buenos Aires, 1942) y *Babel. Orgueil, confusion et ruine de la Littérature* (quinta edición, París, 1948). Habría que agregar las reflexiones sociológicas de Jean-Paul

Sartre, *¿Qué es la Literatura?* (Buenos Aires, 1951).
Véase también:
Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964.
Albert Guérard, *Literature and society* (Boston, 1935).
Ernst Kohn-Bramstedt, «The sociological approach to Literature» y «The place of the writer in German Society» (en *Aristocracy and the middle-classes in Germany. Social types in German Literature:* 1830-1900, London, 1935).
Milton C. Albrecht, «The relationship of literature and society» (en *American Journal of Sociology*, 1954, n.° 59).

3. Lingüística

Charles Bruneau, en el apéndice a la edición de 1950 de *La langue des ecrivains* de Ch. Guerlin de Guer, ofrece una lista de los escritores cuya lengua ha sido objeto de estudio. Aquí aludimos a las investigaciones de la lengua, no del estilo. Véase el deslinde entre la bibliografía lingüística y la estilística en Helmut Hatzfeld, *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas* (Madrid, 1955). Véase, asimismo, Giacomo Devoto, *Studi di Stilistica* (Firenze, 1950); M. Leroy, *Les grands courants de la linguistique moderne*, Paris, 1963; Stephen Ullmann, *Language and Style*, Oxford, 1964.

4. Pedagogía

Un método, el de la «explicación de los textos», tiene ya abundante bibliografía (v. gr.: P. Barre, *L'Explication française et le commentaire de textes* (Paris, 1954).
Pedro Henríquez Ureña, «Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común», *Obra crítica*. México, 1960.
Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, reedición aumentada, Buenos Aires, 1961.

5. Erudición

Andre Morize, *Problems and methods of literary history*, (Boston, 1920).
Gustave Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne* (Oxford, 1923).
Hardin Craig, *Literary study and the scholarly profession*, 1944.

D. *El estudio crítico*

Carmelo M. Bonet, *Apuntaciones sobre el arte de juzgar. Lecciones sobre crítica literaria*, Buenos Aires, 1936

Gaëtan Picon, *Introduction a une esthétique de la Littérature. I. L'Ecrivain et son ombre* (Paris, 1953).

II. GENERALIDADES SOBRE LA CRÍTICA

Mario Fubini, *Critica e Poesia*, Bari, 1956.

Donald A. Stauffer, Edmund Wilson, Norman Foerster, John Crowe Ransom, W. H. Auden, *The intent of the critic* (Princeton, 1941).

Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* (Paris, 1930).

Allen Tate, «Is literary criticism possible?» (en *Partisan Review*, 1952, n.° 19).

Eliseo Vivas, *Creation and discovery* (New York, 1955).

Alceu Amoroso Lima, *O crítico literário* (Rio de Janeiro, 1945).

B. Busacca, *On the limits of Criticism* (Wisconsin, 1952).

Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism* (New York, 1955).

Situation de la Critique. Actes du premier colloque international de la critique littéraire. Paris, 1964.

III. MODOS DE ESTUDIAR LA CRÍTICA

A. *La crítica sobre los críticos*

En todas las literaturas hay estudios así. A veces se estudia un crítico solo, como John C. Davies, *L'oeuvre critique d'Albert Thibaudet* (Genève, 1955); a veces una galería de ellos, como en Stanley Edgar Hyman, *The armed vision. A study in the methods of modern literary criticism* (New York, 1948); a veces los críticos de un solo país, como en los siguientes trabajos:

Emilia de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, 1966.

Storia della critica (opera diretta da Walter Binni), Firenze, 1962.

Roger Fayolle, *La critique*, Paris, 1964.

John Paul Pritchard, *Criticism in America* (1956).

Luigi Russo, *La critica letteraria contemporanea* (3 vols., 1942-43).

B. *La historia de la crítica*

Después de la vieja pero todavía útil obra de George Saintsbury, *History of Criticism and Literary taste in Europe* (3 vols., 1900-1904), han aparecido otras, cada vez más completas. Tendremos una excelente bibliografía cuando se acabe de publicar la monumental obra de René Wellek, *A history of modern criticism: 1750-1950*, de la que ya han aparecido los cuatro primeros tomos (Yale University Press: Tomo I, «The later eighteenth century», 1952; tomo II, «The Romantic Age», 1955; tomo III, «The Age of Transition», 1965; tomo IV, «The Later Nineteenth Century», 1965).

Véase también a:

William K. Wimsatt y Cleanth Brooks, *Literary criticism. A short history* (New York, Alfred A. Knopf, 1957, p. 755).

Vernon Hall, *A short History of Literary Criticism*, New York, 1963.

C. *Las filosofías de la crítica*

Para la filosofía realista: George Lukács, *Studies in European Realism. A sociological survey of the writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and others* (London, 1950)

Para la filosofía idealista: Benedetto Croce. «La critica litteraria» (en *Primi Saggi*, segunda edición, 1927).

Para la filosofía existencial: Théophile Spoerri, «Éléments d'une critique constructive» (en *Trivium*, Zurich, 1950, VIII).

Véase también: John Casey, *The language of Criticism*, London, 1966.

D. *Los géneros de la crítica*

Helmut Hatzfeld, *Literature through Art. A new approach to French Literature* (New York, 1952).

Fernand Baldensperger y Werner P. Friederich, *Bibliography of comparative literature* (Chapel Hill, 1950).

Antonio Porta, *La letteratura comparata nella storia e nella critica* (Milano, 1951).

Raimundo Lida, «Períodos y generaciones en la historia literaria», *Letras Hispánicas*, México, 1958.

Paul Collomp, *La critique des textes* (Paris, 1931).

Irvin Ehrenpreis, *The «types» approach to Literature* (New York, 1945).
Julián Marías, *El método histórico de las generaciones* (Madrid, 1949).
James J. Donohue, *The theory of literary kinds* (2 vols., Iowa, 1943-1949).
Robert Champigny, *Le genre romanesque* (1963), ... *poétique* (1964), ... *dramatique* (1965).
La *Commision internationale d'histoire littéraire moderne* ha realizado varios congresos para estudiar especialmente estas clases de crítica: «Les méthodes de l'histoire littéraire» (Budapest, 1931); «Les périodes de la littérature moderne» (Amsterdam, 1935); «Les genres litteraires» (Lyon, 1939). Esa Comisión publicó, bajo la dirección de Jean Hankiss, *Helicon. Revue internationale des problemes generaux de la litterature* (1838-1944).

E. *La metodología de la crítica*

David Daiches, *Critical approaches to Literature* (New Jersey, 1956).
James Craig La Drière, *Directions in contemporary criticism and literary scholarship*, 1955.
René Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963.

IV. CLASIFICACIÓN DE LOS MÉTODOS DE LA CRÍTICA

En las obras ya mencionadas pueden encontrarse las caracterizaciones de estos métodos. Aquí solo daremos la bibliografía especializada de unos pocos métodos.

A. *La actividad creadora*

1. Método histórico

Harold Cherniss, *The biographical fashion in literary criticism* (University of California, Publications in Classical Philology, 1933-1944, XII).
Victor Erlich, «Limits of the biographical approach» (en *Comparative Literature*, Oregon, 1954, 6, 130-317).
Mario Apollono, *Critica ed esegesi* (Firenze, 1947).

2. Método sociológico

György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria* (Torino, 1953).

George Lukács, *Studies in European realism. A sociological survey of the writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and others* (London, 1950).

Jozsef Rèvai, *Lukács and Socialist Realism. A hungarian literary controversy* (London, 1950).

3. Método psicológico

Ernst Kris, *Psychoanalitic explorations in art.* [Part. IV: Problems of literary criticism] (New York, 1952).

Karl Gustav Jung, «Psychology and Literature» (en *The creative-process*, edited by Brewster Ghiselin, University of California, 1952).

Eduard Spranger, *Lebensformen* (Traducción: *Formas de vida*, Madrid, 1945).

Roy Prentice Basler, *Sex Symbolism, and Psychology* (New Brunswick, 1948).

Herbert Read, «The nature of criticism» (en *The nature of Literature*, New York, 1956).

Frederick J. Hoffman, *Freudianism and the literary mind* (Baton Rouge, 1945); «Psychoanalysis and literary criticism» (*American Quarterly*, Summer, 1950, II).

Kenneth Burke, «Freud and the analysis of Poetry» (*The Philosophy of literary form*, New York, 1941).

F. J. Billeskov Jansen, *Poetik* (Traducción: *Esthétique de l'oeuvre d'art littéraire*, Copenhague, 1948).

Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, 1964.

B. *La obra creada*

1. Método temático

Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, New York, 1945.

Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana, 1932-36.

Helmut Hatzfeld, «El motivo estilístico», cap. VIII de *Bibliografía Crítica de la nueva estilística*, Madrid, 1955.

Wolfang Kayser, «Conceptos elementales del contenido», primera parte, cap. II, de *Interpretación y Análisis de la obra literaria*, Madrid, 1958.

Jean-Paul Weber, *Domaines thématiques*, Paris, 1963.

2. Método formalista

Victor Erlich. *Russian Formalism. History. Doctrine* (The Hague, the Netherlands, 1955).

Alfredo Panzini-Augusto Vicinelli, *La parola e la vita. Dalla grammatica all'analisi stilistica e letteraria* (Milano, 1948).

P. Barre, *L'Explication francaise et le commentaire de textes* (Paris, 1954).

John Crowe Ransom, *The New Criticism* (1941).

Robert Salmon, «El problema central de la crítica literaria» (en *Anales del Instituto de Lingüística*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1942, tomo I).

E. Geranti, «Statistica letteraria» (en *Genus*, 1950-1952, IX).

Cleanth Brooks, «My credo: the formalist critic» (en *Kenyon Review*, 1951, XIII).

Leonhard Beriger, *Die Literarische Wertung. Ein Spektrum der Kritik* (Halle, 1938).

Roman Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (Halle, 1931).

Murray Krieger, *The new apologists for Poetry* (Minneapolis, 1956).

W. K. Wimsatt, *The verbal Icon. Studies in the meaning of Poetry* (Kentucky, 1954).

Laurent Le Sage, *The French New Criticism*, Pennsylvania State University Press, 1967.

3. Método estilístico

Helmut Hatzfeld, *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas* (Madrid. 1955); «Stylistic criticism as Art-minded Philology» (en *Yale French Studies, Spring-Summer*, 1949, II).

Para una bibliografía de Leo Spitzer véase: René Wellek, «Leo Spitzer (1887-1960). A selected Bibliography of L.S.», *Comparative Literature*, University of Oregon, XII (1960); «Addenda to Spitzer Bibliography», ibid., XIII (1961). Traba-

jos de Spitzer donde expone su método y ofrece datos autobiográficos: *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, 1955; «Les Théories de la Stylistique», *Français Moderne*, 20 (1952); «La mia stilistica», *Cultura Moderna*, 17 (1954); «Risposta a una critica», *Convivium*, XXV (1957); *Critica stilistica e semantica historica*, Bari, 1966; y especialmente «Lo sviluppo di un metodo», *Cultura Neolatina*, XX (1960).

Amado Alonso, «Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística» y «La interpretación estilística de los textos literarios» (en *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955). Consideraciones sobre la Estilística son frecuentes en muchos de sus otros trabajos. Véase «Bibliografía de Amado Alonso» (en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Homenaje a Amado Alonso, tomo I, México, enero-junio de 1953, año VII, n.° 1-2).

Pierre Guiraud, *La stylistique*, Paris, 1954.

Benvenuto Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, 1966.

C. *La re-creación del lector*

I. A. Richards, *Practical criticism* (1929).

Arthur Nisin, *La littérature et le lecteur*, Buenos Aires.

V. LA CRÍTICA INTEGRAL

Además de sus numerosos trabajos de crítica literaria Benedetto Croce ha contribuido en varias ocasiones con teorías de la crítica. Basta mencionar el capítulo III de *La Poesia* (edición aumentada, 1946).

Para el pensamiento de Croce véase *Cinquant'anni di vita intelletuale italiana. 1896-1946. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario*, 2 vols. (Napoli, 1950); especialmente «L'Estetica di B. Croce» en «Gli studi di Estetica» por Adelchi Attisani, vol. I, pp. 289-299). Tulio De Mauro, «La letteratura critica piu recente sull'estetica e la linguistica crociana», *De homine*, 11-12 (1964).



كشاف الأعلام

(ث)

(ج)

(خ)

(س)

(ك)

(م)

* * *

كتب أخرى للمترجم

● امرؤ القيس : حياته وشعره ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٥ .

● دراسة فى مصادر الأدب ، الطبعة السادسة ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٥ .

● ملحمة السيد : دراسة مقارنة ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٣ .

● مع شعراء الأندلس والمتنبى ، ترجمة لكتاب المستشرق الإسبانى إميليو غرسيه غوميث ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٨ .

● بابلو نيرودا : شاعر الحب والنضال ، كتاب روزاليوسف ، القاهرة ١٩٧٤ . [نفد وتعاد طباعته الآن] .

● تحقيق كتاب طوق الحمامة لابن حزم ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ .

● دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٨٢ .

● القصة القصيرة : دراسة ومختارات ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٨ .

● الشعر العربى المعاصر : روائعه ومدخل لقراءته ، الطبعة

الرابعة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٠ .

● الحضارة العربية فى إسبانيا ، ترجمة لكتاب المستشرق الفرنسى ليفى بروفنسال ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ .

● الفن العربى فى إسبانيا وصقلية ، ترجمة كتاب المستشرق الألمانى فون شاك ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥.

● دراسات أندلسية فى الأدب والتاريخ والفلسفة ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٧ .

● التربية الإسلامية فى الأندلس ، ترجمة كتاب المستشرق الإسبانى خوليان ريبيرا ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ .

● الأخلاق والسير لابن حزم ، تحقيق وتقديم وتعليق ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ .

● فى الأدب المقارن : دراسات نظرية وتطبيقية ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٨ .

● الأدب المقارن : أصوله وتطوره ومناهجه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٩ .

● الشعر الأندلسى فى عصر الطوائف ، ترجمة كتاب المستشرق الفرنسى هنرى بيريس ، دار المعارف القاهرة ١٩٩٠ .

● الأدب الأندلسى من منظور إسبانى ، دراسات لكبار

المستشرقين الإسبان مكتبة الأداب ، القاهرة ١٩٩١ .

● الشعر العربى فى إسبانيا وصقلية ، الجزء الأول ، للمستشرق الألمانى فون شاك ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩١

● مناهج النقد الأدبى ، ترجمة كتاب إنريك أندرسون إمبيرت ، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٩٠ .

كتب على وشك الصدور :

● مقدمة فى الأدب الإسلامى المقارن .

● الحب عند دانتى وابن حزم ، دراسة مقارنة ، مع ترجمة كتاب الحياة الجديدة لدانتى .

● ابن حزم القرطبى ، ترجمة كتاب المستشرق الإسبانى الكبير أسين بلاثيوس .

الفهرس

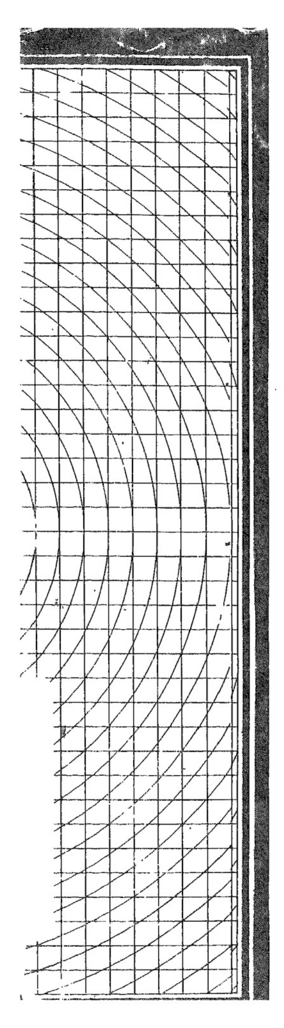
صفحة

* * *

* * *

رقم الإيداع القانونى : ٥٨٨٣ / ١٩٩١

الترقيم الدولى : I.S.BN 977 - 241 - 037 - 0



المؤلف

● Anderson Imbert Enrique

● ولد فى قرطبة ، كبرى مدن الأرجنتين بعد العاصمة عام ١٩١٠ .

● أصبح أمين اتحاد الكتاب عام ١٩٣٦ .

● أستاذ فى جامعة بونس أيريس عام ١٩٥٧ .

● ثم أستاذ فى جامعة ميتشيجان ، فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٩ ، وفى عام ١٩٦٨ أنشأت له جامعة هارفارد خصيصا كرسى النقد الحديث ليشغله.

● كتب رواية فيخيليا عام ١٩٣٤ ، والهروب ١٩٣٥ ، وبراهين الفوضى (مجموعة قصص) ١٩٤٦ ، ودراسات ١٩٤٦ ، وفن النثر فى خوان مونتالبو ١٩٤٨ ، وتاريخ أدب أمريكا اللاتينية ١٩٥٤ (الطبعة الخامسة ١٩٦٥) ، ودراسات عن كتاب أمريكا ١٩٥٤ ، وكتب الغرب الكبرى ١٩٥٧، والنقد الأدبى المعاصر ١٩٥٧ ، ومالنثر ١٩٥٨ ، والنقد الداخلى ١٩٦١ ، وآحاد الأستاذ (مقالات) ١٩٦٥ ، والجنون يلعب الشطرنج (مجموعة قصص) ١٩٧١ .

● أما الكتاب الذى بين يدى القارئ ، فقد صدر فى مدريد عام ١٩٦٩ .